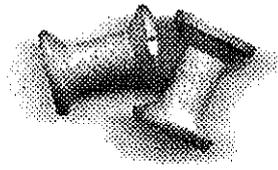




**ABRIR El espacio y la memoria: el cuerno y la mente**



Los dos tiempos del Carrete:  
*figuración y abstracción*

El presente capítulo está dedicado al análisis de la obra pictórica de Iberê Camargo. Para conocer mejor su pintura partiremos de una perspectiva formal, oriunda del interior del lenguaje plástico experimentado por el pintor a lo largo de su práctica intensa y cotidiana de taller. Junto con este abordaje, y pretendiendo aclarar aún más su producción pictórica, nos referiremos al desarrollo de las artes plásticas en el país, principalmente con respecto al arte abstracto en el siglo XX. Como vimos anteriormente, Iberê, sin abandonar definitivamente la figuración, a fines de los años 50 experimenta la abstracción, utilizando como tema en la pintura su juguete de infancia: el Carrete. Este elemento, será aquí analizado partiendo de su configuración, sus atributos físicos, su estructura y ocupación espacial, dentro del espacio bidimensional del lienzo. Enfocaremos también, ciertos aspectos relacionados al proceso creativo del pintor, que están directamente vinculados al resultado de sus obras.

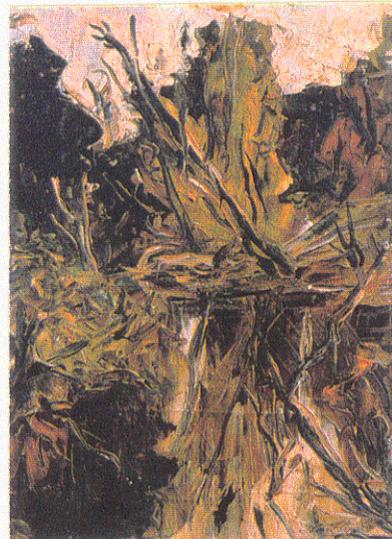
Constatamos en este estudio, la imposibilidad de englobar el conjunto de sus creaciones pictóricas, considerando la extensión de su producción. Iberê pintó en casi cuarenta años, contados entre el primer carrete de 1958, hasta el último, en la década del 90, más de cincuenta obras donde este objeto es el protagonista, según datos de Maria Camargo<sup>1</sup>. Su obra pictórica es incesante: solamente entre 1958 y 1974,

---

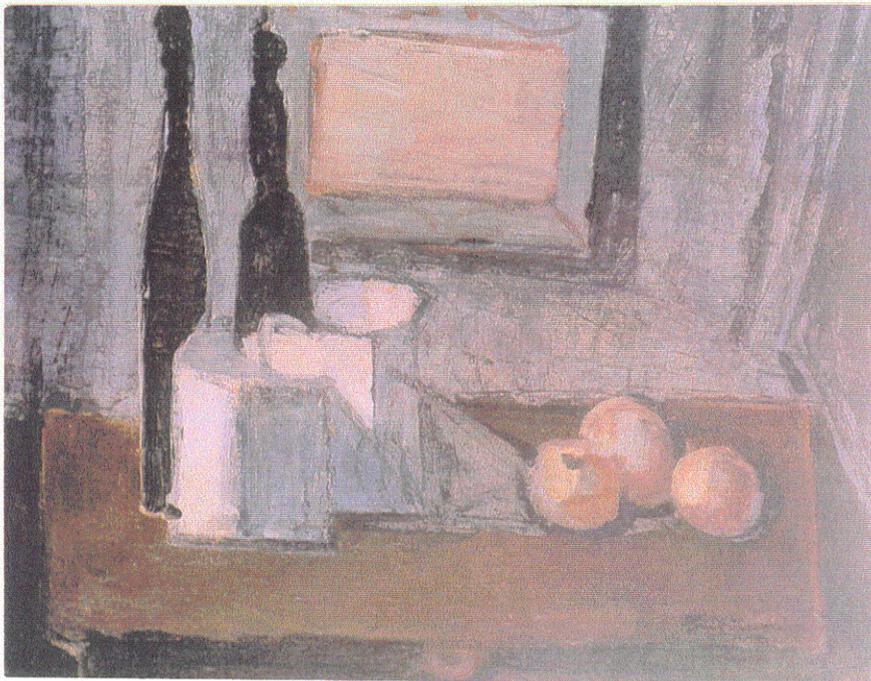
<sup>1</sup> Declaración de Maria Camargo a la investigadora Laura Castilhos. Porto Alegre, 23 oct.1994.

abarca 289 obras. Limitamos nuestro abordaje a la producción pictórica, considerando que ésta fue la principal actividad de Iberê. En ella podemos localizar la forma matriz del Carrete, modo preferentemente elegido como medio de expresión plástica. Corroboramos por el examen de la crítica, el intenso uso del elemento Carrete, habiendo alcanzado alta calidad su producción plástica con el uso de éste.

Las distintas fases temáticas de Iberê – en las cuales se evidencian diferencias a nivel formal en su obra – pueden ser divididas en tres grandes períodos, comprendidos entre la década del 40 hasta casi la mitad de los años 90. Son ellos, respectivamente: Figuras y paisajes (1940 a 1958), (ilustración nº 1); Estructuras, donde se incluyen las "Naturezas-mortas" (ilustración nº 2) y las series



1. Iberê Camargo. "Jaquari", 1941, óleo sobre tela, 40 x 30 cm.



2. Iberê Camargo. "Natureza-morta", 1956, óleo sobre tela, 64 x 80 cm.

"Carretéis" y "Núcleos" (1958 a 1980)", (ilustración nº 3) y "Figuras" (1980 a 1994) .  
Hacen parte de esta última fase las series "Ciclistas" y "Manequins" (ilustración nº 4).



3. Iberê Camargo. "Espaço com figura III", 1965, óleo sobre tela, 130 x 184 cm.



4. Iberê Camargo. "Tudo te é falso e inútil", 1992, óleo sobre tela, 200 x 236 cm.

El conjunto de pinturas de Iberê, possibilita innumerables interpretaciones, lo que nos permite relacionar obras de diferentes épocas. Aún así, forma un todo que siempre mantiene coherencia con sus partes. Un ejemplo de esto puede ser observado en algunas pinturas de su última fase figurativa. Ellas

rescatan los Carretes de sus primeros

lienzos, su objeto de la infancia, que participa de un nuevo contexto formal y temático. Éste está acompañado de figuras humanas y otros elementos. Los últimos Carretes del pintor, si son comparados a sus primeros ejemplares pintados, fueron reducidos en tamaño, son casi monocromáticos o poco coloridos. Sus imágenes pertenecen a una realidad experimentada por el pintor, tanto en el pasado, como en el momento de realización del lienzo. En el cuadro finalizado, sus fases se presentan de modo

ordenado. Ellas obedecen a un riguroso esfuerzo de seriarlas, por parte del pintor. Iberê necesitó, además de realizar su obra de modo vital y sensible, definirla y organizarla de la forma más sistemática posible.

Los ciclos de la producción del pintor, ocurren a lo largo del desarrollo de su trabajo. Afirmó a Vera Martins: "el cambio es una condición inherente a la existencia, pero esta condición no implica en transformación radical, porque si así fuese yo dejaría de ser. Este cambio revela la faceta de aquello que procuré expresar".<sup>2</sup> En el modo de seriar su trabajo, notamos la preocupación en no romper repentinamente ciclos temáticos o formales. Cada fase fue el resultado de la transformación de otra fase. Para Iberê, importó el modo asiduo y permanente como creó sus imágenes. Solamente un hacer artístico constante y riguroso le permitió el desarrollo plástico de su obra. Él fue siempre ajeno a las rupturas. Creía que todas las fases eran importantes para un artista plástico, cuando el mismo seguía un desarrollo orgánico. Según relató en la entrevista citada: "La fase anterior prepara la presente".

Al contemplar la creación del pintor podríamos conferirle la existencia de dos tiempos simultáneos que oscilan, a veces en la abstracción, a veces en la figuración. A cada tiempo correspondería otro tiempo, a cada imagen conocida se aproximaría aquella que es desconocida. Vistos en la obra de Iberê estos tiempos podrían ser comparados a las manillas del reloj. En vez de negar un tiempo reafirma la existencia del otro. Siendo así, verificamos en sus cuadros que la abstracción respalda la figuración y viceversa. Podemos concluir que la obra figurativa del pintor permite relacionar sus figuras pintadas al mundo físico. Su obra, sin embargo, permanece plena de misterio y subjetividad.

Cuando el artista experimenta la abstracción, resultante de una síntesis rigurosa del mundo material y palpable, su obra se ilumina de un tono provocativo. El pintor, en el acto de pintar, sufre. Sus imágenes, al surgir en el lienzo, están cargadas de dramatismo. El drama que podemos percibir en sus formas, no provienen de un

---

<sup>2</sup>MARTINS, Vera. Iberê Camargo: prêmio de pintura na Bienal. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 jun.1955 (Arq. MARGS, P.Alegre).

contenido dramático inherente al tema sino que es oriundo de la subjetividad que Iberê deposita en cada elemento pintado, extraído del interior de la pasta pictórica. El drama viene del propio pintor al dejar sus marcas profundas y movedizas en el lienzo. Las marcas son su registro del pasado. Sus temas perturban al espectador por la forma, por el gesto y por la materia que los componen. Iberê difícilmente cortó los lazos con el mundo objetivo, con la realidad. Su abstracción resultó densa, pues estaba conectada a la materia. Al apropiarnos una vez más de la imagen del reloj, podríamos afirmar que la obra de Iberê configura todas las horas, sean ellas presentes, pasadas o futuras. Las mismas indican y puntualizan una realidad, contrariando la idea que considera el arte abstracto como un intento de alienación de la realidad.

De acuerdo con Wilhelm Worringer, "la abstracción no es practicada para que haya un alejamiento del mundo, sino para que haya una penetración en su esencia"<sup>3</sup>. Semejante a la imagen de un reloj, la obra de Iberê aspira a registrar el tiempo, tiempo que engloba los diferentes aspectos de la vida, tanto los que se refieren a los hechos como a las emociones. El tiempo debe ser comprendido, en un sentido más amplio que la transmisión de una hora determinada y la memoria significa mucho más que un número de acontecimientos congelados por el individuo dentro de una perspectiva cronológica. Estos dos conceptos permiten al artista transmutar, transfigurar una forma dada en otra forma que, al ser pintada, pasa a ser pensada y sentida. De este modo, sería correcto afirmar que, tanto el tiempo como la memoria, presentes en la obra de Iberê, provienen de una naturaleza material y corpórea que poco a poco se inmaterializó. Ambos, al ser rescatados por el pincel de Iberê se materializan nuevamente, se estructuran y se fijan en el lienzo. Ganan una nueva vida, una vida intrínseca a la pintura. Su obra, por lo tanto, es elaborada a partir de las reminiscencias (memoria) y de los medios expresivos (pintura) de los cuales el pintor se apropió a lo largo de una trayectoria que une su historia individual y profesional.

---

<sup>3</sup> WORRINGER, Wilhelm. *Abstração e empatia*. in: GOMBRICH, E.H. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, p.58.

Un abordaje formal se hace aquí oportuno en la medida en que es compatible con la producción contemporánea, principalmente con aquella no figurativa. Iberê, partiendo de su experiencia pictórica considera que el artista, al penetrar en el lenguaje abstracto, se aproxima a este tipo de lectura de la obra de arte. Para él: "Es verdad que el individuo, trabajando en una abstracción se torna más formal en el sentido de aquellos valores plásticos, uno es menos engañado por lo que ve porque, en realidad, el cuadro desde el comienzo se planta, se coloca, y todas los cambios que luego suceden, él ya mantenía un rumbo que él fue antes"<sup>4</sup> (sic). Siendo así, aunque éste no sea el único análisis posible, logra aproximarse a la pintura y a sus fundamentos. Este estudio, por lo tanto, en algunos momentos hará referencia a los contenidos anteriormente abordados, pero deteniéndose en un enfoque específico, relativo al resultado de la producción plástica del pintor.

El arte actual, muchas veces, es aquel que se aleja de un tema prestado de la naturaleza o previamente anunciado, para hablar de sí. El arte no figurativo, principalmente, se preocupa en desvendar un contenido – aunque éste pueda envolver cuestiones subjetivas relativas al autor – que no esté distante de los propios elementos estructurales indispensables a la creación de la obra de arte. Afirmó Iberê a Walmir Ayala que el contenido es la experiencia existencial que se torna objeto en la obra: "El contenido, vivencia del artista, es inseparable de la forma"<sup>5</sup>. Según esta premisa, forma y contenido son indisolubles, llegando a fundirse, a formar un todo coherente e indisoluble.

Los elementos del lenguaje visual pictórico, comprendidos como el propio contenido expresivo de la obra, aunque no sean obvios, se encuentran a la altura de los ojos del observador, siendo ellos, en primera instancia, la **forma** y el **color** y, de modo especial en la obra de Iberê, la **luz**, como veremos a seguir. Aunque sean considerados elementos externos a la pintura, son indispensables para el nacimiento de la misma, y

---

<sup>4</sup> VAGC, Lídia. Iberê Camargo: Pulsão e estrutura. *Gávea; Revista Histórica de Arte e Arquitetura*. Rio de Janeiro, PUC, n.1, 1984, p.27.

<sup>5</sup> obra citada, p.177-9, 181-6.

pueden derivar en otros elementos, principalmente estructurales, que envuelven el espacio pictórico, es decir, las relaciones figura-fondo.

El espacio de Iberê es siempre desconocido, no sólo por el modo inédito que sus formas aparentan, sino también por las combinaciones cromáticas, jamás repetidas. El mayor desafío del pintor es subvertir el espacio bidimensional del cuadro, él es siempre plano. En este punto, su conservadurismo renueva la pintura. Si no existen innovaciones técnicas, sus imágenes sobresalen por la originalidad que encierran. Iberê parte del plano bidimensional del cuadro para crear un mundo que hace referencia sí mismo, es decir, pertenece al mundo de la pintura.

Sería impreciso, sin embargo, situar la obra de Iberê como representante de la comúnmente denominada "Pintura-pintura". Iberê excede, a partir del resultado de sus lienzos, una mera experiencia visual, táctil o sensitiva. Se nota que sus lienzos son su vida. Él se coloca dentro de la pintura, buscando a partir de la misma una visión total y absoluta de la existencia. Así como el artista busca rellenar su obra de un contenido expresivo que parte de su vivencia, la obra lleva el espectador a un momento de reflexión, de perplejidad e indagación. El compromiso de Iberê con sus imágenes que se desprenden del lienzo llega a ser didáctico: él quiere enseñar al individuo a ver, pero ver más allá de lo que la visión puede abarcar. Su objetivo es ampliar la subjetividad contenida en cada ser. De este modo, se torna oportuno recordar su afirmación, transcrita en el capítulo anterior, donde evidencia su objetivo mayor en la pintura. Iberê dijo que pinta las emociones y no los objetos o figuras que ve<sup>6</sup>. El pintor estaba más preocupado con las sensaciones psíquicas que con el aspecto externo o la conformación física de las imágenes que pinta.

Al analizar la forma, se coloca la cuestión del tratamiento que se da a esta superficie: la calidad de sus texturas, los pasajes entre la mancha, cuerpo vivo en el cuadro, y la línea, rescatada del dibujo, así como el modo en que el volumen es trabajado, o sea, la propia materialidad de la pintura. La profundidad, en el lienzo

---

<sup>6</sup>LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.25.

iberiano, también asume una connotación particular. Iberê, a lo largo de su trabajo, se mostró poco interesado en definir las distancias entre los objetos, basándose en una ilusión óptica previamente convencionada. De modo más efectivo, a partir de los Carretes la perspectiva en Iberê pasó a ser inexistente. Sus figuras, aunque no sean planas, esto es, ellas existen como volumen y cuerpo, no están distanciadas del fondo en el cuadro. Afirmó Iberê: "me gusta que todo quede en la superficie, no me gusta sugerir profundidad"<sup>7</sup>. Se nota una tentativa de interacción de las formas en un fondo que nunca es amorfo. Ambos, figura y fondo, perpetuando sus identidades y diferencias, son activos en el conjunto de la obra.

El abordaje formal nos permite una aproximación al concepto de **técnica**, aunque éste se atenga a ciertas particularidades. La tecnicidad de su pintura, en el caso de Iberê, no está vinculada a ninguna innovación a nivel instrumental u operacional, aún así responde a un arte realizado en el presente siglo. El pintor rescató una motivación en el acto en sí de hacer pintura, que puede ser comparada a las primeras manifestaciones artísticas realizadas por el hombre en la Prehistoria. Iberê procuró registrar la necesidad del individuo de perpetuarse en la tierra, partiendo de su gesto y de sus herramientas: pigmentos y soporte. El término **técnica** debe ser entendido como el conocimiento de pintura adquirido a partir de su elaboración y del propio trabajo del pintor con los materiales, sin ignorar la historia del arte, su tradición y evolución estilística. Él se refiere no a la apropiación de un arsenal que puede ser utilizado en el arte de cualquier tiempo. Se aplica el citado concepto, teniendo en cuenta las especificidades de un arte hecho en el interior del siglo XX, el cual privilegió o iluminó el arte abstracto, dotándolo de una justificativa y de una vida propia, como veremos más adelante. El arte actual requiere, cada vez más, una mayor autonomía. Al quitarle importancia a una temática previamente anunciada, la obra puede ayudar a profundizar la experiencia visual del espectador. La pintura, al referirse a sí misma, puede reflexionar las sensaciones del mundo contemporáneo.

---

<sup>7</sup>CATTANI, Icleia Borsa. Na superfície. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.52..

Para Iberê<sup>8</sup>, la subordinación del arte tanto a la ciencia como a la técnica, provocaría su vacío y lo tornaría inhumano. Según él, la creación artística, por su superioridad, puede ser comparada apenas al ámbito religioso y filosófico de la vida humana. Esto se debe al hecho de que, al no tener la incumbencia de registrar la apariencia de todo lo que existe en la naturaleza, el arte se aproximó a una misión espiritual. Ella debe plasmar el individuo, posibilitando de este modo, que él alcance una nueva realidad.

Aliado a los valores subjetivos a los cuales Iberê sacralizó su hacer artístico, se verifica que buscaba un equilibrio entre técnica y expresión. Su experiencia europea, como vimos en el primer capítulo, le permitió comprender el significado y la importancia de la técnica. De este modo, el arte excede la manera cómo uno u otro artista realiza la obra pues va más allá de las influencias o corrientes estilísticas. Situación esta, muy frecuente en Brasil, donde ciertos artistas, como Portinari y ciertos movimientos, como el instaurado con la "Semana de Arte Moderna", dictarán los rumbos artísticos del país. A partir de este momento de concienciación, por parte de Iberê, el arte pasó a ser para el pintor "la elaboración permanente de un lenguaje que se renueva a cada época"<sup>9</sup>.

De acuerdo con Gillo Dorfles, el término técnico, no quiere referirse a un "mejoramiento de conocimientos científicos o a una mayor experiencia en el uso de la geometría, sino al hecho de que, en conformidad con la época examinada, nos encontramos ante algunas condiciones existenciales (en cuyas estructuras se encuentran raíces éticas, sociales, científicas y religiosas) que, inevitablemente, se afirmaron y evolucionaron a través de una técnica particular".<sup>10</sup> La identificación de la técnica con su tiempo, atribuyéndole la idoneidad necesaria para su legitimación, así como su correspondencia a la percepción del hombre de este mismo tiempo, son condiciones fundamentales para que la misma se afirme y pueda evolucionar.

---

<sup>8</sup>EVELYN, Berg. *Eu não sou conivente* (Arq. MARGS, P.Alegre).

<sup>9</sup>MARTINS, Vera. Iberê Camargo: prêmio de pintura na Bienal. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 jun.1955.

<sup>10</sup>DORFLES, Gillo. *A evolução das artes*. Lisboa: Editora Arcádia, p.59.

Este tipo de abordaje que parte de la forma, oriunda de una naturaleza material o espiritual, para entender la imagen concretizada en el lienzo, nos permite conocer otros componentes que contribuyen para la realización de la obra de arte. Entre estos componentes podríamos citar ciertos elementos que surgen casualmente en el lienzo, así como algunas innovaciones y descubrimientos relativos a los materiales y al lenguaje adoptados en el transcurso del trabajo plástico. Su experimentación lo lleva a lo que podríamos denominar una intimidad y complicidad con los medios expresivos de los que dispone, ampliando así su experiencia plástica. En vez de una simple relación visual y táctil, hace de su acto pictórico una experiencia donde los cinco sentidos, aliados a la emoción, pueden estar presentes. Según Dorfles, uno de los factores que puede conducir al hombre a la producción de una obra eficaz es: "un determinado color, un sonido, un rumor o, aún, el ritmo y la cadencia de una lengua poco conocida que constituye el rastrillo que podrá hacer estallar la centella de la invención"<sup>11</sup>.

En Iberê podemos observar la preeminencia de su proceso creativo sobre todas las etapas de elaboración del trabajo. Para el pintor lo más importante eran él y su práctica de pintura. Actúan de modo único y decisivo para la materialización de su obra, tanto el medio expresivo, que comprende los materiales necesarios para la obra, como la actuación física del pintor frente a estos materiales. En muchos momentos no podemos diferenciar al ejecutor de la obra de los demás elementos que la envuelven, sean ellos los pinceles, la espátula o el lienzo. Sin su presencia física, muchas veces grave y violenta, corpórea, sin el movimiento del artista sobre el lienzo, su involucramiento y vigilancia con los materiales, su obra no existiría. Todo el cuerpo del pintor está presente en el cuadro, es difícil precisar donde queda la mano del pintor y comienza el lienzo. Ambos hacen parte de una sola realidad que comprende el mundo de la pintura.

Distinta de la obra conceptual, la pintura de Iberê puede ser realizada solamente por su autor. Ella no sigue un proyecto antes demarcado, nace en el proceso del artista, en su manejo de los materiales, en el gesto sobre el lienzo, en la lucha entre

---

<sup>11</sup>Obra citada, p.63.

el cuerpo del artista y el cuerpo de la pintura. Como tarea futura ella podrá ser difícil hasta de ser restaurada. Con respecto a la pintura de Iberê, la misma es activa, desde los materiales que reaccionan en el cuadro hasta las formas creadas a partir de la materia bruta de su memoria. La fuerza y energía que emanan del pintor al trabajar, que sobrepasan los límites del presente, están detenidas y expresadas en el lienzo, a través de su gesto que se incorpora de modo definitivo a la misma. La obra de Iberê tiene vida propia y permanente, desde el momento inaugural, cuando el artista inicia su duelo, su lucha, sobre el lienzo hasta el momento en que la misma pasa a residir en el mundo.

Iberê abarcó en su forma, lo racional y lo irracional. El sentido circular de la obra de Iberê, está presente una vez más y se asemeja al tiempo circular del reloj. El reloj del pintor, por hablar del tiempo y de la historia de este tiempo, siempre en primera persona, revela dos golpes: uno exterior y otro interior. Sin embargo, el pintor no parte del tema para determinar su obra sino de los materiales y de la propia estructura de su modelo para iniciar la pintura. Sus modelos son puntos de partida y no de llegada. El pintor se vale de temas simples, sin adornos, según vimos en el primer capítulo, cuando afirmó: "Siempre amé los aspectos más humildes de las cosas, siempre me conmoví con el silencio de las cosas"<sup>12</sup>. Su obra mantiene a lo largo de su producción ciertas evidencias que particularizan el tratamiento que Iberê da a la forma, a la investigación cromática y a la luz en sus distintas fases.

Al buscar en la simplicidad y en la soledad la motivación para su obra, Iberê la realiza intensamente dramática, traducible en el tratamiento al que somete la forma. El pintor no se satisface con una forma dada o previamente trabajada. Ella es la propia materia original domada por su creador, transformada en signo o pintura. La forma pasa a existir a partir de la experiencia objetiva del pintor, es decir, de cómo trabaja la pasta pictórica o deja nacer la línea sobre la superficie del lienzo. Todo sucede en el momento en que el artista establece una relación directa con los pocos materiales que necesita para la creación plástica: algunos pigmentos, los pinceles, a veces, la

---

<sup>12</sup>AYALA. Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, p.177-9, 181-6.

espátula y el lienzo blanco. Todo gana forma a partir de esta superficie desnuda: "el lienzo blanco es un desafío, me dan ganas de fecundarlo. Me aproximo al lienzo con el ímpetu de un amante y con la certeza de un pistolero"<sup>13</sup>.

La forma atiende a una necesidad constructiva del pintor, que exigente, no se satisface con la primera figura que su gesto pueda ofrecerle. Prudente, el pintor busca la forma matriz que se encuentra escondida en su inconsciente. Pretendía Iberê, según afirmó, "rescatar la primera imagen, la imagen de la madre"<sup>14</sup>. Para que esto ocurriera fue necesario un encuentro total, un cambio de energía entre el creador y la criatura. Dice el pintor: "Yo siento que me transmuta en las formas que pinto"<sup>15</sup>. En este momento el pintor y la pintura se corporifican en un ente único e indivisible.

Resultante del proceso de construcción experimentado por el artista, la forma es una materia densa. Su lienzo finalizado, muchas veces es oscuro, salido del día para encontrar la noche, profundo y voluminoso como el tiempo. Su proceso pictórico no fue directo. Generalmente, partía de la luz para llegar a las tinieblas, para encontrar el misterio de las figuras. Buscó Iberê, muchas veces, los colores primarios, saturados y calientes para iniciar la pintura y "sobre ellos el pintor hizo descender la noche densa de pasta y obscuridad.(...) y es de esta noche que ya fue día, que el pintor volvió a inventar el día, a encontrar el color"<sup>16</sup>. Su temática, surgida en el obscurecimiento del día, pasó a ser, según analizamos en el primer capítulo, lo que el pintor denominó: "la tensión y el drama que presiento en el mundo en que vivo"<sup>17</sup>. Sin embargo, Iberê no se prendió a normas fijas, a no ser a la de iniciar su obra por el fondo del cuadro. Muchas veces, acababa su pintura antes de obscurecerla. Son sus fases temáticas lo que determinan los cambios en su paleta: "comienzo con una tonalidad fría o caliente, cuestión del momento". Con la serie "Núcleos", su fase más abstracta, en los

---

<sup>13</sup>LISPECTOR, Clarice. O papo que você sempre quis ler entre um escritor (difícil) e um pintor caladão (Arq. MARGS, P. Alegre).

<sup>14</sup>LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.33.

<sup>15</sup>MARTINS, Vera. Iberê Camargo: prêmio de pintura na Bienal. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1955 (Arq. MARGS, P. Alegre).

<sup>16</sup>HERKENHOFF, Paulo. Alguns múltiplos de Iberê. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.61.

<sup>17</sup>LISPECTOR, Clarice. Criar um quadro é criar um mundo novo. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 1 feb. 1969.

años 60, Iberê experimentó los colores vivos, inundando el lienzo de una luminosidad radiante.

Cabe aquí destacar que la relación de Iberê con los colores siempre fue intuitiva. Dijo él: "El color es un lenguaje del subconsciente, es una cosa que viene, que está, no es un color escogido, un muestrario, esto sucede. Voy sintiendo que un color exige otro, es un proceso automático, voy viendo eso en el inconsciente o la experiencia que se tiene con la cosa"<sup>18</sup>. Con los Carretes su color pasó a ser "tímbrico", o sea, pasó a atender a las especificidades de cada obra, pasó a existir de acuerdo con las exigencias de cada creación. Dorfler<sup>19</sup> llamó de color "tímbrico" a aquel que está presente tanto en la pintura constructivista, en composiciones abstractas geométricas como en las composiciones informales o de acción. Para él, el color, en estas circunstancias, protagoniza la pintura, negando así, su anterior papel de víctima de una tonalidad paisajística.

Los fauvistas, sin duda, iniciaron este proceso de liberar el color de cualquier función predeterminada. En la creación de Iberê el color fue fundamental, sólo a través de éste el artista definió su forma. Se nota que el cromatismo de los lienzos del pintor adquiere una autonomía en la medida que el color está comprometido con la materialidad del cuadro. Él debe ser visto más allá del pigmento, debemos considerar también su densidad y su aspecto granuloso. De acuerdo con Dorfler importa la "substancia del color"<sup>20</sup>. El color de Iberê en ciertos momentos es gordo, excesivo, da la sensación de pasta, de barro y de tierra, como en sus autorretratos. El pintor se vale de un cromatismo que es, al mismo tiempo, piel y cuerpo de la pintura.

Otro elemento que se destaca en su obra, desde el inicio de sus paisajes, proveniente de la interacción del artista con las tintas, es la luz. Iberê<sup>21</sup> consideraba el propio pigmento de tinta como una interacción de luz y color. De acuerdo con Lídia Vagc

---

<sup>18</sup>Idem, p.60.

<sup>19</sup>op.cit., p.77.

<sup>20</sup>Idem, p.77.

<sup>21</sup>MARTINS, Vera. Iberê Camargo: prêmio de pintura na Bienal. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 jun.1955.

los colores en Iberê son "puntos luminosos"<sup>22</sup>. La luz en los lienzos iberianos es fenomenológica, es el artificio que posibilita la supervivencia de sus formas. La luminosidad conseguida por el pintor no establece ninguna relación con la luz solar o ambiental. Ella nace en el interior de sus imágenes, es abstracta. La luz, presencia inmaterial, pues ella es intuitiva, puede ser considerada como la realización de una técnica llevada a buen término en la obra iberiana.

Todo verdadero pintor para Bachelard, es un "productor de luces"<sup>23</sup>, siendo que, para él, el alma en la pintura es la propia luz. Vemos, sin embargo, en muchas creaciones artísticas como las del propio Iberê, la inversión de una situación que, muchas veces, fue un postulado artístico. El artista plástico no se guió por una luz natural sino por una luz artificial, producto de su mente y de su experiencia creativa. La luz del pintor parte de una visión interior del artista, que de acuerdo con Bachelard, "no es reflejo de una luz del mundo exterior". El artista, al conocer la luz del sol, la traduce en un mundo de colores que salen de los pigmentos de su paleta y de su imaginación. Él es el poeta de la luz, transforma una experiencia cotidiana en una experiencia profunda y duradera.

## II

Para entender el pasaje de la figuración a la abstracción en la obra de Iberê, ocurrida hacia finales de la década del 50, se torna oportuno, aunque de forma abreviada, definir esta corriente estilística que marcó el siglo XX a nivel internacional, su nacimiento y difusión, así como el modo en que la misma se procesó en Brasil. De acuerdo con las consideraciones hechas sobre el arte abstracto anteriormente, se sabe que la marca histórica de la primera obra no figurativa es el año 1910, con la acuarela de Wassily Kandinsky, aunque este descubrimiento haya sido posible a otros artistas de

---

<sup>22</sup>Obra citada, p.28.

<sup>23</sup>BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. in: Os pensadores. São Paulo, Abril, 1974, p.344.

la misma época o, incluso, anteriores a él. Además de Kandinsky en Munich, no lejos de allí y algunos años más tarde, en 1914, le correspondió a Piet Mondrian (1872-1944) abandonar la figuración, en París, siguiendo un camino bastante distinto. Casi al mismo tiempo, en Moscú, un tercer artista vino a contribuir para este descubrimiento: Kasimir Malevitch (1878-1935). Estos tres artistas plásticos, siguiendo estilos personales e imprimiendo distintas características al trabajo, irán a contribuir para la instalación del arte abstracto en la Europa de comienzos del siglo.

La participación de Kandinsky se resume en la creación de un arte comúnmente llamado de Expresionismo Lírico o Abstracto porque no tuvo ningún vínculo con el Cubismo. Según Dora Vallier la "forma abstracta encuentra en su obra una pureza de algún modo ejemplar"<sup>24</sup>. El sentido místico de sus creaciones deriva de un impulso espiritual que en el lienzo es verificado por el modo en que el artista dispone el color. Éste es, para Kandinsky, un medio de expresión total, una necesidad interior, el motor del arte, según afirma Vallier en el texto citado. Mondrian, partiendo de la síntesis cubista, "racionaliza el comportamiento de la forma, persuadido de que alcanzará lo absoluto"<sup>25</sup>, así como Malevitch. Este último, a través de un modo más sistemático alcanza prematuramente, ya en 1915, la abstracción absoluta, a través de la expresión pura del espacio, algo que Mondrian procuraba.

Tanto la obra de Mondrian como la de Malevitch originará un arte abstracto de cuño geométrico, también llamado arte Concreto y que irá a influenciar el arte Constructivista. El Constructivismo fue una doctrina estética fundada por el escultor ruso Antoine Pevsner (1886-1962), junto con su hermano Naun Gabo (1890-1977), en el manifiesto realista de 1920. Ambos artistas fueron influenciados inicialmente por las ideas cubistas, que anticiparon el nacimiento de la abstracción en el presente siglo. La doctrina por ellos defendida se fundamentaba en dos elementos esenciales, espacio y tiempo. Proponía que el arte debería, para dejar de ser limitativa, descubrir nuevas formas. Malevitch formuló la "Teoría del Suprematismo", que se basaba en un arte

---

<sup>24</sup>VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 24.

<sup>25</sup>Idem, p.24.

abstracto, geoméricamente puro, apoyado en la simplicidad de las formas como la cruz, el círculo y el triángulo. Mondrian, que también sufre influencias cubistas, en 1915, llega a un arte creado a partir de un sistema de líneas horizontales y verticales rigurosas, que norteó los principios del Neoplasticismo. Esta doctrina tenía como norma la utilización del ángulo recto y de los tres colores primarios, además del negro, del gris y del blanco.

De gran importancia será la contribución del pintor Joaquín Torres García (1874-1949), artista anteriormente citado, en la elaboración de un arte Constructivo en América del Sur. En este continente esta tendencia se diferenció de aquella encontrada en el ambiente europeo. El pintor uruguayo, después de haber vivido muchos años en España y residido también en París, retornó a su país en la década del 30. Defendía él un estilo artístico que estuviese fuertemente identificado con las cuestiones individuales, relacionadas al temperamento de los artistas, y colectivas, pertinentes a un arte que no perdiese sus raíces históricas, y en el caso del pintor, referentes a la cultura precolombiana. La extensa producción del artista, así como sus aportes teóricos trataron de dar luz propia a un arte que estuviese centrado en un concepto fundamental: la supremacía de la estructura. Estructura aquí entendida como la esencia de la forma y de los materiales para su construcción, aliada a una gran dosis de expresión del artista, traducida en la sensualidad y libertad de los colores y en el Primitivismo de ciertos materiales.



5. Joaquín Torres García. "Composición constructiva", 1932, óleo sobre tela, 23 x 60 cm.

Vemos que Torres García, muchas veces, vuelve a utilizar y a aprovechar en su obra los materiales básicos como el papel y la madera (ilustración nº5). Notamos además, la preocupación en descifrar un lenguaje plástico donde las imágenes, sin perder la referencia al mundo concreto, se revisten de una nueva lectura, y pueden ser vistas como jeroglíficos, como palabras. El resultado es una obra, que aunque se atenga a un rigor formal, a

ciertas líneas constructivas que la apoyan, es sencillo, sin adornos. Su trabajo busca un diálogo directo entre las formas y el espectador. Al artista le interesa, a través de su práctica que no es retórica, encantar y seducir al público, en una obra armónica y rítmica. Para Marcelo Coelho el pintor enseña que "el rigor constructivo no necesita ser sinónimo de frialdad y que alguien puede "evolucionar" y ser fiel a sí mismo"<sup>26</sup>. El Constructivismo propuesto por él busca, según Jorge Castillo, la complementación entre el "Hombre Universal y el hombre individuo", pero, evitando la copia de modelos europeos y el plagio del folklore y de las culturas locales, muchas de ellas indígenas. Para él, el estilo desarrollado por el artista uruguayo, busca "un arte nuevo en un continente nuevo"<sup>27</sup>. Veremos más adelante que, aún sin sufrir influencias directas, muchas obras de Iberê relativas a la primera mitad de los años 80, se aproximarán al arte propuesto por Torres García, principalmente con respecto a la estructuración formal de sus composiciones.

Se constata que el arte abstracto, en un sentido amplio, puede ser visto en el transcurso del siglo, mucho más que como una tendencia, como un fenómeno. Desde que surgió, en 1910, no cesó de producir diferentes corrientes, de modificarse y amplificar, con una velocidad bastante rápida y una posibilidad de transformación y adaptación sorprendente para los moldes del arte de hasta entonces. Entre 1920 y 1930 presenciamos su repercusión en diferentes medios expresivos, ya sea en la arquitectura, en el mobiliario y en las artes gráficas. En 1930, a pesar de su ampliación en el continente europeo, se constata un agotamiento de la forma abstracta que la lleva a un academicismo. En el período de la Segunda Guerra Mundial, este tipo de arte guardó silencio, ganando un nuevo aliento con los artistas americanos en 1945. En los años 50 el arte abstracto se hace sentir con más fuerza, ampliando sus fronteras, pronunciándose también en Brasil.

---

<sup>26</sup>COELHO, Marcelo. Torres García harmoniza rigor e fantasia. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 21 oct. 1994, p.6.

<sup>27</sup>CASTILLO, Jorge. Vanguarda e classicismo. in: Joaquín Torres García. Catálogo da XXII Bienal Internacional de São Paulo. 12oct./10 dic. 1994, p.14.

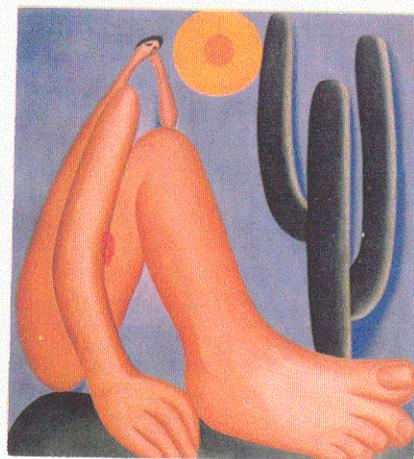
En las décadas anteriores a la influencia del arte abstracto internacional, se encuentra en Brasil un escenario artístico marcado de forma preponderante por una ideología modernista, iniciada con la "Semana de Arte Moderna de 22". Este evento, según el comentario realizado en el primer capítulo influenciará, de modo preponderante, la vida cultural del país. De acuerdo con Tadeu Chiarelli: "La historia oficial de la "Semana de Arte Moderna de 1922" trata indistintamente por vanguardia a un tipo de arte que, aún utilizando recursos estéticos de ruptura con el estilo académico, no pierde de vista sus raíces realistas"<sup>28</sup>(ilustraciones 6 y 7).



6. Emiliano Di Cavalcanti. "Mulheres", 1930, óleo sobre tela, 90 x 118,5 cm.

La extensión del término

académico, comprendía para estos artistas brasileños la concepción de una pintura donde, de acuerdo con Lorenzo Mammi<sup>29</sup>, la esencia se encontraba en un sistema de ideas, en una cadena de hechos y no en la superficie de los fenómenos, algo que venía a oponerse a la producción individual de ciertos nombres, entre los cuales está Iberê. Este artista no practicó los ideales postulados por la entonces vanguardia artística brasileña y mantuvo contactos



7. Tarsila do Amaral. "Abapuru", 1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm.

esporádicos con los modernistas, evitando influencias de artistas de proyección, entre ellos, Lasar Segall y Cândido Portinari, éste perteneciente a la segunda generación del movimiento.

Además de la inclinación realista que dominó las artes visuales en Brasil, ya en las décadas del 20, 30 y 40, había, según vimos anteriormente, un compromiso

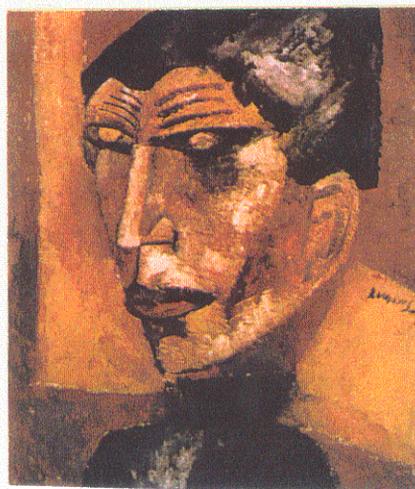
<sup>28</sup>CHIARELLI, Tadeu. Olhar sobre o século. *Revista Guia das artes*. São Paulo, Casa Editorial Paulista, año 8, nº34, p.11.

<sup>29</sup>MAMMI, Lorenzo. Iberê Camargo. *Guia das Artes*. São Paulo. Casa Editorial Paulista, año 9, nº37, mar./abr. 1995, p.24.

social de los artistas de realizar un arte identificado con la nación, dejando de lado el modelo europeo que hasta entonces reinaba, principalmente con respecto a la exploración de una temática brasileña. Sin embargo, los nuevos estudios relativos a la técnica y al espacio de la obra, a las relaciones figura-fondo y a la sucesión de planos simultáneos, con las cuales el movimiento cubista mucho contribuyó, continuaban siendo buscados a partir de un modelo europeo ya superado o, en cierto modo, estereotipado. Una vez más, se buscaba un modelo que era ajeno a una práctica pictórica identificada con las características individuales de los artistas y del ambiente cultural presente en el país.

No encontraba resonancia en el país la instauración de un arte que cuestionase a sí mismo, basada en su propia autonomía, en detrimento de aquella meramente representativa y centrada en la mimesis y en los presupuestos técnicos venidos aún del Renacimiento. Había un esfuerzo nacional, traducido a nivel institucional y político en aproximar el arte a la sociedad brasileña. Según afirma Tadeu Chiarelli "las cuestiones existenciales presentes en el arte abstracto no interesaban a la corriente principal"<sup>30</sup>. El realismo social situaba la discusión del arte en el interior de un campo ético-político y no plástico-formal, de acuerdo con Fernando Cocchiarale<sup>31</sup>.

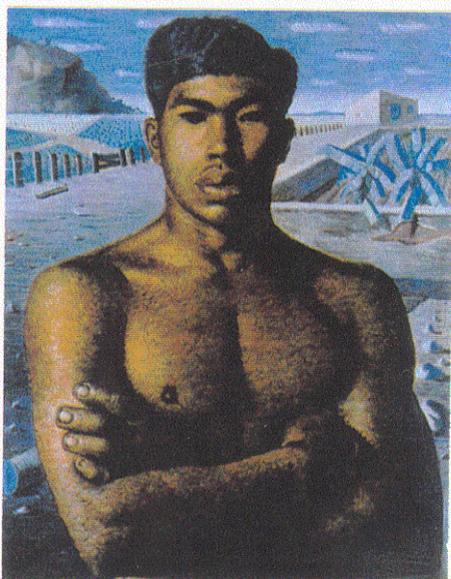
Como mayor representante de este estilo identificado con una estética realista se encuentran los dos artistas plásticos que dominaban el centro cultural del país. En San Pablo pontificaba Lasar Segall (ilustración nº 8) y en Río de Janeiro, Cândido Portinari (ilustración nº 9). Estos dos artistas, guardadas las diferencias, tenían en común la no aceptación de un arte que se abstuviese de la figura natural, como forma reconocida. A pesar de experimentar ciertas lecciones



8. Lasar Segall. "Auto-retrato II", 1919, óleo sobre tela, 68 x 58,5 cm.

<sup>30</sup>ídem, p.11.

<sup>31</sup>COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira dos anos 50*. Temas e debates 5. Rio de Janeiro: FUNARTE, p.12.



9. Cândido Portinari. "Mestiço". óleo sobre tela  
81 x 61 cm.

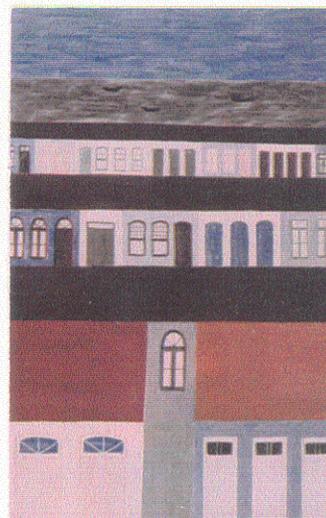
cubistas, no fueron más allá de algunas deformaciones a nivel estilístico, marcadamente expresionistas pues estaban preocupados en no destruir una imagen que, muchas veces, estaba relacionada a una poética nacional. Sus creencias, aliadas a la crítica, mucho irán a influenciar en la enseñanza de arte en el país, de forma casi indeleble.

Los años 50, década posterior a la fuerte influencia de los dos artistas citados, principalmente Portinari, son marcados por la ampliación del arte abstracto en Brasil. Dos cuestiones están directamente relacionadas a la difusión de la obra no figurativa. Las mismas atienden a una demanda por parte de una sociedad que poco a poco se renueva, debido al crecimiento económico de un país en desarrollo industrial, solicitando así un arte de otra envergadura. En este momento, nuevas relaciones entre arte y medio son establecidas. La primera y más importante innovación en el campo de las artes viene a ser, según ya fue anunciado en el primer capítulo, la realización de las Bienales en la ciudad de San Pablo, que promovió, principalmente en los años 50 y 60, un gran impacto a través de las representaciones extranjeras que allá se presentaron.

El segundo factor se refiere a la influencia de muchos artistas extranjeros sobre la producción nacional. Muchos pintores y escultores durante la Segunda Guerra, se establecen, en carácter temporal o permanente, en Brasil, principalmente en su polo cultural más desarrollado, Río-San Pablo. Entre ellos se encuentra el escultor y pintor de origen italo-alemán, Ernesto de Fiori, que desde 1936 se instala en San Pablo, huyendo de los horrores que se anunciaban en Europa. Aunque no habiendo alcanzado la notoriedad merecida, en parte por la política del Ministerio de la Cultura que protegía principalmente la obra de Portinari, este artista influenciará, entre otros, la obra del pintor

de origen italiano naturalizado brasileño, Alfredo Volpi (1896-1988). Pintor autodidacta, se destacó por una composición geométrica al mismo tiempo lírica y espontánea. Captaba espacios arquitectónicos sencillos y poéticos, los cuales resaltaba a través de colores pasteles, las fachadas, puertas y ventanas de las casas de las ciudades del interior (ilustración nº 10).

En Río de Janeiro se destaca la actuación de Axel Lescoschek, proveniente de Austria. El mismo ejerció un importante papel en la formación de varios artistas plásticos brasileños, entre ellos Fayga Ostrower, artista contemporánea de Iberê. Venidos de París, también se alojan en la capital carioca entre 1940 y 1947, la portuguesa Maria Helena Vieira da Silva y su marido el húngaro Aspad Szenes, artistas vinculados al arte



10. Alfredo Volpi. "Fachadas de casas". óleo sobre tela, 118 x 76 cm.

abstracto, salidos de la Escuela de París<sup>32</sup>. Ambos se tornaron conocidos y respetados por la intelectualidad carioca, tanto por sus innovaciones estilísticas, como por sus enseñanzas. La pintura de Vieira da Silva, que participó de expresivas muestras y recibió un premio en la Bienal de 1953, se caracterizó por un lirismo marcante donde la abstracción se tornó cada vez más simplificada.

Muchos artistas brasileños, experimentaron el camino inverso, o sea, partieron de Brasil para el viejo mundo, en la tentativa de ampliar sus conocimientos y conocer de cerca el arte que heredaron. A pesar de pertenecer a la misma cultura, occidental, se encontraban estos artistas de cierta forma distanciados del mismo, colocados al margen del arte internacional. Es oportuno recordar que Brasil, así como el Este Europeo y la Península Ibérica, se encontraban, hasta hacía poco tiempo,

<sup>32</sup>El término **Escuela de París** es amplio y se aplica de forma genérica a la revolución de la pintura ocurrida a principios del siglo en la capital francesa. La misma fue ilustrada por artistas plásticos de diferentes países atraídos por el cosmopolitismo de esta ciudad y su evidencia en el escenario artístico y cultural. Originalmente, designaba cierto número de pintores venidos, principalmente, de la Europa Central. Chagall, Pascin, Kisling y Soutine, son los más representativos. Todos ellos practicaban un expresionismo moderno. Otros personajes de origen judío, venidos del este, se juntaron a este núcleo, así como Picasso y Juan Gris. La **Escuela de París** pasa a contar también con artistas franceses que participaron del movimiento moderno, como Matise, Derain y Dufy.

relativamente separados y excluidos de los centros de hegemonía de la producción cultural capitalista. Con respecto al ambiente artístico brasileño, se constata desde sus orígenes, que poco estimuló el debate y la producción plástica, haciendo que muchos artistas lo abandonasen.

Afirmó Iberê, en declaración la Lidia Vagc que el problema de Brasil, que persiste hasta los días de hoy, es la "soledad intelectual, es no encontrar una persona que diga, que haga una referencia a tu trabajo, que te oriente"<sup>33</sup>, para que el artista pueda así reflexionar sobre su producción. Dijo el, en el mismo texto, que esta densidad cultural que existe en Europa, los brasileños desconocen. Declaró el pintor: "somos de una pobreza impresionante". La pobreza cultural del país se debía a las limitaciones de un país, según Iberê, infantil, que aún en el no alcanzó su independencia y su mayoría de edad. Si de un lado debemos admitir que el pintor gaúcho, radicalizó a través de un discurso pesimista sobre la actualidad, su inconformismo con respecto al curso de las artes en Brasil, por el otro, su insatisfacción fue un hecho verdadero y tuvo raíces históricas. Para el pintor, un país con serios problemas económicos, se encuentra imposibilitado de promover y estimular el campo cultural, haciendo que el artista trabaje de forma aislada en la sociedad. Afirmó él: "El pueblo que no tiene lo que comer, que no tiene salud, no tiene que preocuparse con el arte".<sup>34</sup> El arte, partiendo de las observaciones de Iberê, no se separa de su contexto.

Es oportuno recordar que se verifica una tentativa por parte del medio artístico cultural brasileño, de asimilar tanto la historia del arte occidental y las transformaciones ocurridas en el transcurso de la misma, principalmente con respecto a las vanguardias artísticas de principios del siglo, así como hay un esfuerzo, por parte de muchos artistas e intelectuales, en construir una cultura que haga referencia y lleve en consideración las características propias del país. Dos posturas pueden ser ahí visualizadas. Una, de raíces nacionalistas y otra que busca su inserción en el arte

---

<sup>33</sup>Obra citada, p.30.

<sup>34</sup>Inquieto e criativo na volta após trinta e cinco anos. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 11 de jul.1982 (Arq.MARGS.P.Alegre).

internacional, procurando disminuir las diferencias entre centro y periferia. Iberê se identificaba con la segunda postura.

Iberê Camargo estuvo atento a un movimiento más amplio del arte, le interesaban los grandes maestros y las grandes obras sacralizadas por la historia del arte. Al mismo tiempo que sus imágenes pertenecían a un pasado que reside en la infancia de un niño pobre y brasileño, creía él que solamente mirando para fuera del país podría aprender la verdadera pintura. Se verifica, sin embargo, que la actitud de Iberê en considerar que el campo artístico brasileño, poca o ninguna influencia trajo a su obra, no es del todo verdadera. Si es cierto que Iberê, en algunos momentos, trabajó su obra manteniendo cierto alejamiento de la clase artística y de los movimientos de arte, en otros momentos, se manifestó, luchó y reivindicó sobre cuestiones intrínsecas al arte. A lo largo de su trayectoria profesional, participó en importantes exposiciones colectivas e individuales, fue invitado, premiado y muchas veces sometió sus obras al jurado de salones y muestras institucionales que gozaban de prestigio junto a la clase artística y la sociedad. Sus enseñanzas como profesor de pintura y grabado, aunque restringido a los alumnos con los cuales el artista se identificaba – aquellos que mantenían en sus producciones un lazo con la tradición de la pintura occidental – son testigos del interés del maestro en transmitir e intercambiar conocimientos prácticos y teóricos sobre el arte.

Podemos constatar, desde la formación del país, una relación de dependencia, en las más diferentes áreas, entre Brasil, periférico, y Europa, considerada centro de la civilización occidental. Vemos un país que convive siempre con la comparación o aún con la asimilación de conceptos concebidos en su exterior. Lo erudito, viene de fuera y debe ser asimilado, lo popular es regional y, muchas veces, poco valorizado por la propia cultura local. Al mismo tiempo, y principalmente a partir de la década del 80, nos encontramos con una valorización del arte regional, por parte de los grandes centros generadores de nuevas tendencias artísticas, principalmente Nueva York. La pérdida del vigor y de la creatividad, así como cierta pasteurización de la

producción artística realizada en los grandes centros, hace que el arte periférico entre, aún más, en escena. Esta es una de las vías para que el arte, en un país como Brasil, o aquel producido en otros locales de América Latina, India o África, entre otros, vuelva a ser descubierto en los lugares donde nació. Algo similar ocurre con la obra de muchos brasileños. En primer lugar la consagración de la obra debe ocurrir fuera de su centro generador, para posteriormente, ser aceptada en sus países de origen.

De acuerdo con lo que afirmamos anteriormente, la corriente informal experimentó una reserva ante la crítica y el público, hecho que influenciará la salida de algunos talentos, para fuera del país. Iberê Camargo, sin embargo, nunca se alejó de su patio, de su Patria. Muchos otros artistas, identificados con esta tendencia desenvuelven una carrera fuera del país, como Antonio Bandeira (1922-1967), considerado por algunos críticos como el principal representante del Tachismo en Brasil (ilustración nº 11). Bandeira permanece en París por cinco años, donde se une a los fundadores del Tachismo, Camile Bryen y Alfred Wols, fundando con ellos el grupo Banbryols. Desenvuelve a lo largo de su trayectoria una carrera de bulto internacional siempre caracterizada por la abstracción. Su trabajo muestra un claro vínculo con la corriente informal, lírica del arte abstracto.



11. Antonio Bandeira "Cidade", 1951, óleo sobre tela, 130 x 130 cm.

De la misma forma que Bandeira, mostraba Iberê Camargo desde temprano cierta inclinación por la tendencia no figurativa, aunque no haya centrado la problemática de su arte en torno de la cuestión abstracción-figuración. Sus primeros ejercicios, conforme nos referimos anteriormente, muestran un artista de trazos fuertes y ligeros, que poco se identifica con los claros y oscuros, con la perspectiva, con los colores realistas del modelo, muchas veces exigidos por los maestros. Solamente cuando parte para Europa, en 1948, el artista se conforma con las enseñanzas obtenidas, donde la tradición se fundamentaba en una

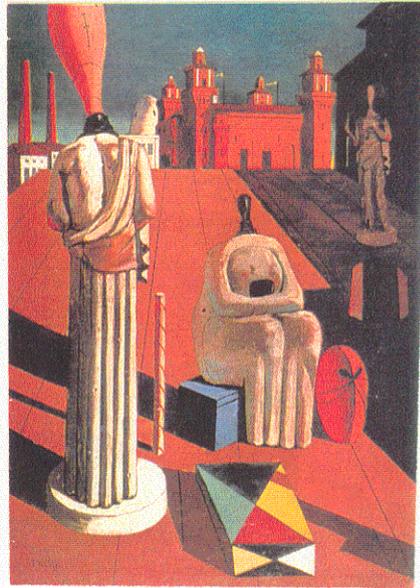
lógica, donde en vez de copiar estampas, copiaba los originales, accesibles en los museos.

Significativa es la permanencia del pintor en Europa, visto que ella contribuirá para los cambios que irán a procesarse en el interior de su trabajo a fines de los años 50. Al encontrarse con un arte del pasado, con la tradición, recorriendo las mayores galerías de arte de Europa, y enfrentándose con las obras de los artistas que más admiraba, como Giotto, Leonardo, así como Van Gogh, Cézanne y Picasso, entre otros, Iberê se encontró cara a cara con la genuina historia del arte Occidental. En contrapartida, sin perder el lazo con el pasado, procuró aprender, además de las técnicas de grabado y fresco, pintura con André Lhote y Giorgio De Chirico, artistas que, tenían un compromiso con el nuevo arte visual impuesto en el siglo XX.

Giorgio De Chirico, sin embargo, representa el propio dilema del arte contemporáneo, dividido entre la preservación de lo clásico y los estudios llevados a lo absoluto, la abstracción. En la década del 30 parte él para una pintura estrictamente tradicional, condenando así el arte moderno después del Impresionismo. Se hizo notar, años antes, en 1915, por el estilo Metafísico, creado junto con Carlo Carrà (1881-1966). Este estilo se centraba en las cuestiones espaciales y arquitectónicas de sus composiciones originales envueltas en una luz misteriosa, que lanzaría los fundamentos del Surrealismo.

Buscó Iberê en París las enseñanzas en la academia de André Lhote, uno de los representantes del grupo cubista francés. Aunque tratado con reservas por algunos críticos que veían en Lhote nada más que una aplicación superficial de ciertos esquemas formales venidos del Cubismo, la convivencia de Iberê con el pintor fue provechosa. El pintor gaúcho, al elogiar los métodos de enseñanza del profesor, creyó que su pintura no sufrió influencias del mismo. Reconoció, por lo tanto, los méritos del maestro que, mezcla de pintor y teórico, era el representante típico del artista intelectual del siglo XX.

Las lecciones con Giorgio de Chirico (ilustración nº 12) influenciaron, de cierto modo, la obra de Iberê, sobre el punto de vista conceptual. Sin embargo el pintor brasileño no puede ser considerado un representante de la pintura metafísica como lo fue el artista italiano. Aún así, de acuerdo con su declaración a Fernando Cocchiarale<sup>35</sup>, Iberê se consideraba más cercano a la corriente surrealista que a la expresionista en lo que atañe a las soluciones formales de su obra. El Expresionismo de Iberê, según vimos anteriormente, se limita al modo como hace la pintura. No le interesaba la ruptura de la forma, oriunda de sucesivas deformaciones o la exaltación del color, frecuentes en el Expresionismo alemán.



12. Giorgio De Chirico "Las musas inquietantes", 1916, tela, 97 x 66 cm.

La localización y caracterización del espacio que le fue familiar, el de su tierra natal, es válida para que podamos conocer el concepto de lo metafísico en la obra de Iberê a nivel más inmediato. El **pampa** como ya indicamos, marcó profundamente al artista plástico. Sin embargo, la búsqueda de lo trascendente fue una condición permanente a lo largo de su trayectoria y puede ser entendida como la preocupación constante del pintor en sobrepasar lo inmediato de la materia. A nivel formal, el pampa hizo posible la síntesis abstracta pretendida por el pintor. Iberê, a través de un ejercicio obsesivo y agotador de la pintura, deseaba encontrar los propios límites de la forma, desproveyéndola de cualquier intención banal o repetición innecesaria. Su intensión, al realizar la obra, era descubrir **el alma** o **la estructura** de sus modelos previamente escogidos, fuesen ellos paisajes, Carretes o figuras humanas. Pretendía encontrar, en el interior de su proceso creativo, al **ser** que no se desagregaría, que no se corrompería, al ser eterno. Sus lienzos son testigos del resultado de la lucha que se procesó entre la forma dada y la forma deseada, entre el pintor y la pintura. Iberê fijó en el lienzo final

<sup>35</sup>Op.cit., p.183.

apenas las imágenes que resistieron a este embate, fusión de su necesidad existencial y de su necesidad espiritual.

Es necesario recordar que la abstracción en Iberê no significa que el pintor hubiera dejado de lado la materia, ésta se limitó a un esfuerzo de depuración, nunca estilístico. Iberê buscaba tomar esta misma forma, que le servía de modelo, aún más verdadera y original. Buscaba relacionar a cada forma un único signo, tan preciso, como próximo a la materia. Sin embargo, la idea de duplicación de la imagen, de representación del objeto, no le interesaba al pintor. Él buscó, a través de la pintura, el alma de los objetos y de los seres humanos, intensamente.

Del punto de vista colectivo, con la realización de las Bienales, en San Pablo, a partir de 1951, aparentemente acabó el aislamiento al que muchos artistas se veían sometidos por pertenecer a un centro culturalmente periférico y dependiente de la producción internacional, permitiéndoles un verdadero contacto con el arte abstracto. Este evento – que aún en los días de hoy es la más importante muestra de América Latina – permitió, en sus primeras ediciones, además del contacto de los artistas brasileños con lo que se producía afuera, la integración del arte nacional dentro de una perspectiva internacionalista. Este hecho viene a desagradar a muchos artistas y teóricos descontentos con los rumbos que se abrían a la producción de arte en el país.

De acuerdo con Ferreira Gullar "su primer resultado fue el de romper el círculo cerrado en el que se desarrollaban las actividades artísticas de Brasil"<sup>36</sup>. Las más importantes corrientes artísticas se manifestaron ya en las primeras Bienales, desde el Cubismo, Futurismo, Neo-plasticismo mostrado en la segunda edición, así como el Expresionismo y Surrealismo visto en las otras muestras. Las comisiones venidas principalmente de Europa, en la década del 50, tenían una clara orientación en el sentido de promover el arte abstracto, creando espacio para que dos tendencias bastante organizadas, que ya venían ocurriendo en Brasil, relacionadas, inicialmente, al

---

<sup>36</sup>FERREIRA Gullar. *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973, p.6.

Arte Concreto también aprovecharon este momento de evidencia y fuesen debidamente representadas en la Bienal paulista.

Como mencionamos anteriormente, dos grupos abstractos van a ocupar el centro de las atenciones en el medio artístico. En San Pablo se le denominó arte Concreto al movimiento que, a través de sus presupuestos teóricos, proponía un arte abstracto con una visible orientación geométrica. En Río de Janeiro, los Neoconcretistas abarcaron otras tendencias, promoviendo la convivencia de diferentes lenguajes y una mayor libertad de expresión que la encontrada en el grupo paulista.

Vemos, a nivel internacional, ya en la segunda Bienal de 1953, la considerable presencia de obras de representantes de las vanguardias artísticas contemporáneas, por primera vez en Brasil, siendo, por lo tanto, una muestra sin precedentes para el país. Ocuparon las salas especiales del evento, artistas como Max Bill, Alberto Magnelli, Alfred Manesier, Fernand Léger, entre otros. En la Bienal anterior, en 1951, se constató la inclusión de expresivos representantes brasileños de las dos tendencias abstractas que aquí ocurrían, de modernistas como Di Cavalcanti, Segall, Portinari, así como de artistas de inspiración informal, como Antonio Bandeira, Fayga Ostrower (1920), Manabu Mabe (1924), Yolanda Mohalyi (1909-1978) y el propio Iberê. Estos últimos artistas se encontraban apartados del grupo Concreto y sufrían una especie de desprecio por parte de la crítica, que privilegiaba el arte geométrico. Muchos de estos nombres que expusieron en la primera edición, venidos de la figuración experimentaron, a lo largo de la década de 50, la abstracción.

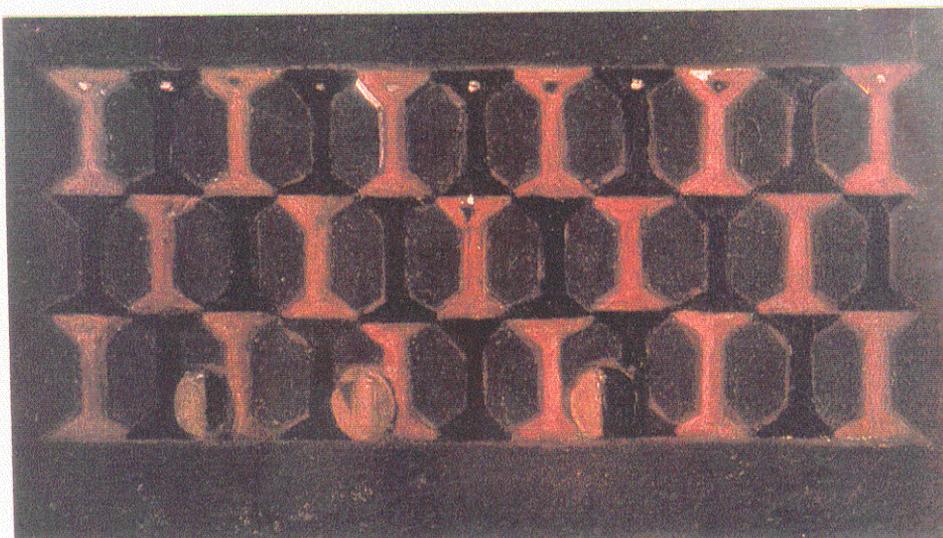
Aunque en la década del 50, haya habido una tendencia de la crítica en privilegiar el arte abstracto de cuño racional, se asiste una disputa entre los dos grupos de Río de Janeiro y San Pablo, siendo que este último recibe un apoyo más intenso de una crítica que se encontraba comprometida en el interior del movimiento. El arte de connotación no geométrica es, sin embargo, dejado de lado. Se nota que sufre una exclusión el arte relacionado a lo abstracto lírico o informal, por parte de ambos grupos y de la crítica, que ya lo tachaba, indistintamente y de forma despectiva, de Tachista, es

decir, fácil de ser realizado y marcadamente comercial. Los Neoconcretistas lo criticaban por considerarlo internacional. Se nota, sin embargo, que el movimiento Tachista en Brasil, no tuvo la misma connotación y difusión que en Europa, en parte por la tradición realista notada en la producción nacional. La mayoría de los artistas plásticos brasileños siempre estuvieron preocupados con la cuestión estructural que envuelve la forma.

Es oportuno recordar que la poca repercusión de las obras informales es también consecuencia de una postura natural, defendida por sus artistas a nivel individual, pues poco propagaban su arte. Esta actitud inherente al grupo y visible por el amplio espacio obtenido para el arte geométrico, viene más tarde a dificultar – por la falta de registros y documentos y por la relativa circulación de las obras en exposiciones y eventos de arte – una evaluación del movimiento. Al contrario de los artistas relacionados al arte concreto, los artistas informales no estaban atados a un programa o ideario, manteniéndose independientes, produciendo sus obras aisladamente. Recién en la Bienal de 1959 se constata un predominio del arte informal. Este hecho vino a colaborar para el reconocimiento de la obra de Iberê y la progresiva consolidación de su trabajo de cuño abstracto. En 1961, por ocasión de la Bienal siguiente, Iberê recibió el premio de mejor pintor nacional con la serie "Fiada de Carretéis I, II, III, IV, V".

La postura de aislamiento del pintor, a la cual nos referimos anteriormente, puede ser también entendida por la poca popularidad y aceptación que gozaba inicialmente el arte al cual Iberê se dedicó, vinculado cada vez más, a una raíz informal. Su obra, a pesar de no contar con una aceptación inmediata, poco a poco, pasó a ser apreciada tanto en el país como fuera de él. Una prueba de que Iberê no se mantuvo completamente alejado de importantes innovaciones artísticas es su adhesión al arte abstracto. Esta tendencia, aunque de modo particular, repercutirá en la producción de su pintura hasta el final de su carrera. Siendo así, aunque su adhesión al arte abstracto haya ocurrido algunos años después de la de muchos artistas en Brasil, Iberê siempre acompañó los caminos del arte contemporáneo con interés.

A pesar de que su inclusión en el arte abstracto coincida con un movimiento más amplio, en cuanto a década, ésta no se da exactamente en el mismo tiempo. Iberê, recién en 1958 va a realizar una de sus primeras obras de tendencia abstracta, que prima por cierto rigor geométrico, "Carretéis com três laranjas" (ilustración nº.13), mientras muchos artistas brasileños se anteceden a él en esta experiencia. Sin embargo, lo que separaba a Iberê de los concretistas, ya en el año 1953, eran sus



13. Iberê Camargo. "Carretéis com três laranjas", 1958, óleo sobre tela, 62 x 100 cm.

creencias. El grupo concreto veía el arte como un choque de ideas, colocándose en una posición de vanguardia. Iberê, aparentemente conservador, luchaba, en aquel momento por la propia continuidad de la pintura. En este mismo año inició, como vimos anteriormente, uno de los más importantes movimientos volcados a la causa artística en el país, que reivindicaba una mejora en la calidad de los materiales de arte. Mientras tanto, la vanguardia concretista en este momento está preocupada con la inserción del arte en los problemas sociales y, muchas veces, políticos del país y no con los medios de perpetuar la obra, de tornarla más durable.

Iberê, aunque diciéndose confinado en su taller y asumiendo una actitud individualista, vino a hacer parte de una tendencia común a un grupo de artistas, lo que, en síntesis, es el resultado del desarrollo natural de su trabajo. La abstracción, además de ser factor consciente en Iberê, ocurrió en consecuencia de su experiencia pictórica y

de su inserción en la modernidad. Afirmó él a Cocchiarale: "mi posición, tal vez medio divergente, va coincidiendo con el movimiento de los demás porque las líneas de fuerza que lo impulsan a uno son las mismas"<sup>37</sup>. De modo general, observamos en el pasaje del siglo XIX al XX, una situación determinada: el arte pierde su carácter imitativo. De acuerdo con Dora Vallier "El cuadro se vuelve a sí mismo. Por eso, muchas veces sucede en la práctica, que la figuración lleva a la abstracción, sin que éste sea propiamente el objetivo de su autor"<sup>38</sup>.

Esta postura con respecto a Iberê, no se debe al hecho de que el artista descubrió solo el arte abstracto. Él no fue un autodidacta que sin querer llegó a este arte, sin embargo, se dejó llevar por una simplificación formal en la que, fatalmente y a costa de mucho trabajo, encontraría el arte no figurativo, a través del Carrete. Este objeto de su infancia no lo llevó inmediatamente a la supresión del realismo en su pintura. Afirmó Iberê que con el Carrete "no tenía una intención intelectual, una postura: voy a pintar abstracto y voy a comenzar aquí. Sucedió".<sup>39</sup> Podríamos decir que el encuentro de Iberê con el arte abstracto, sucedió porque el artista buscaba intencionalmente este momento, que para él significaba conocer y profundizar aún más su estudio pictórico.

Iberê conoció a fondo su proceso creativo y estaba relacionado a un sistema mayor de informaciones, correspondiéndose con su tiempo y acompañando los cauces del arte en el mundo, aunque nunca se haya mantenido atado a un doctrina o movimiento. Su compromiso mayor siempre fue con la propia pintura. Sus lecciones fueron sacadas de un arte de cuño figurativo, vinculado a la tradición, desde el arte Rupestre hasta el Impresionismo. Como podemos concluir a lo largo de este estudio, Iberê sufrió influencia de artistas extranjeros, principalmente de los europeos y en su mayoría no contemporáneos a él. Éstos repercutieron en su producción de modo más marcado que aquellos insertos en la modernidad brasileña. Al trazar su trayectoria

---

<sup>37</sup> op.cit., p.182.

<sup>38</sup> op.cit., p. 31.

<sup>39</sup> COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira dos anos 50*. Temas e debates 5. Rio de Janeiro: FUNARTE, p.182.

destacó el pintor; "Comencé la pintura como todos los artistas de mi tiempo, recreando la naturaleza. Mis maestros fueron todos los artistas que me antecedieron. Nadie crea solo. He peregrinado por la figura, por el paisaje, por la naturaleza muerta, hasta llegar a la abstracción. Entonces elaboré un lenguaje de símbolos que nació del Carrete, mi juguete de niño".

Descartaba el pintor la inventiva pregonada en el arte contemporáneo, que sublimaba el juego, la técnica por la técnica, la innovación desprovista de sentido, la aprehensión de diversos materiales desvinculados de los tradicionales, así como un arte que no estuviera comprometido con su lenguaje, en su caso, con la pintura. Se resalta aquí la singularidad del artista en torno de dos temas: tanto su obra figurativa como la abstracta poseen el más alto grado de síntesis. Ambas priman por el equilibrio. Es imposible afirmar que una supera a la otra, ambas se completan y forman una única trayectoria.

El proceso dialéctico constatado en las imágenes de Iberê, que une dos corrientes que podrían, en un análisis superficial, ser consideradas opuestas, tiene raíces en cómo el artista siente y ve el mundo. Para Iberê: "El artista es el hombre que objetiva lo invisible, que es concreto dentro de él, que se toma concreto cuando se materializa en el lienzo".<sup>40</sup> Su obra responde a las dos tendencias del arte, es decir, el Informalismo de su producción está respaldado por la rígida estructura que fija estas formas en el lienzo, que concretiza y organiza las creaciones salidas del interior del artista. Por este motivo su trabajo se reviste de una fuerte inclinación constructivista. Convive en su obra final, un tratamiento pictórico pleno de energía – donde la tinta, a veces, se contrae, a veces se expande, respetando un impulso interno del pintor – aliado a un riguroso orden compositivo. El pintor equilibró sus formas densas en comedidas líneas de fuerza, horizontales y verticales, que sujetan el plano del lienzo. Estas líneas inmovilizan las extrañas figuras que, muchas veces, parecen querer salir del plano bidimensional de la pintura.

---

<sup>40</sup> O silêncio surge das obras. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 28 nov. 1969.

Al analizar un contexto más amplio, vemos que las artes y la ciencia de este siglo tienen un elevado poder de abstracción que abarcan dos conceptos distintos y considerados opuestos: razón y emoción. Para Anton Ehrenzweig "en nuestro arte abstracto existe un cortocircuito espectacular entre su alta sofisticación y su amor por la geometría, de un lado, y una falta casi oceánica de obtención de diferenciación en su útero en la mente inconsciente"<sup>41</sup>(sic). Según Ehrenzweig, la abstracción, que privilegia tanto la razón como la emoción, está vinculada a lo que de más profundo y primitivo existe en el ser humano y proviene de las capas inconscientes del espíritu. Siendo así, la abstracción, por no ser encontrada en la naturaleza, proviene de un esfuerzo racional y emocional del hombre por crear códigos propios para entenderse y fijarse en el mundo.

La obra de Iberê, por lo tanto, libre de cualquier formalismo preestablecido reúne las dos corrientes encontradas en el interior del arte abstracto, es geométrica e informal al mismo tiempo. Ella es pura razón y pura emoción. Geométrica, tanto si la vemos a través de su interior, es decir, en su origen de Carrete, como en su exterior, donde acomoda sus fuerzas y ocupa un espacio pictórico definido. Con respecto al carrete, dijo el pintor, valiéndose de un argumento bastante racional, que el mismo "por su naturaleza es una forma geométrica. Él se tornó un motivo para mí, del mismo modo que Cézanne tenía en la manzana su motivo de pintura, el motivo es una forma de organizar el mundo".<sup>42</sup>

En otros momentos, Iberê justificó la entrada del Carrete en su trabajo, por una motivación afectiva. Este objeto fue su único juguete de niño, y siendo así, era natural que se transformase en el motivo pictórico más importante de su obra. A nivel estructural, el Carrete inauguró una nueva fase compositiva en Iberê: "mi pintura en ningún momento abandonó la estructura de la fase de los Carretes".<sup>43</sup> Podemos concluir que a partir de este momento estos elementos pasaron a existir como cuerpos celestes

---

<sup>41</sup>EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar. 1969, p.133.

<sup>42</sup>MASSI, Augusto. O artista plástico lembra seu encontro com de Chirico e Portinari e fala de seu processo de criação. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 sept. 1992, p.10-11.

<sup>43</sup>LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.27.

en el sistema planetario del pintor. Ellos configuraron el espacio de Iberê y ayudaron a que su obra existiera de forma cada vez más independiente de la realidad circundante. Los Carretes, a partir de este momento pasaron a ser la propia realidad pictórica.

Su composición, según alegó a Fernando Cocchiarale, "siempre fue regida por una organización geométrica, siempre había unos puntos de referencias, unas líneas de fuerza, nunca llegó a cierta cosa anárquica".<sup>44</sup> Aunque el pintor no buscó en sus resultados el gestualismo pretendido por muchos pintores, que se lanzaban a ciegas en la ejecución del cuadro, partiendo del principio de que todo es innovación, evitando la repetición, su obra también respondió a otro margen del arte, oriundo del inconsciente. Su pintura alcanzó los límites de la subjetividad cuando el artista instauró el primer gesto sobre el lienzo, cuando buscó incesantemente la forma. El modo fuerte, agresivo y, a veces, desesperado de abordar el lienzo, su dolor y desesperación, presentes en su proceso creador son ingredientes siempre presentes en la ejecución de su trabajo.

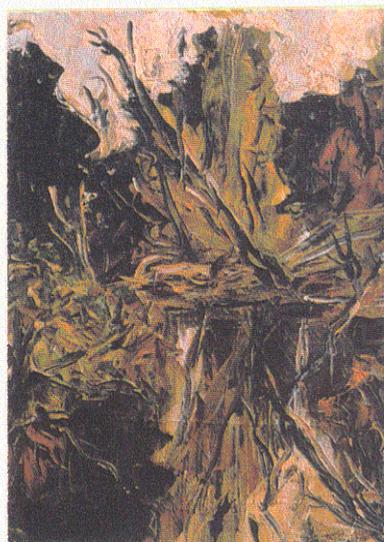
El Informalismo de sus creaciones, que abordamos en el segundo capítulo, dejó fluir el gesto para encontrar una forma que, aunque Iberê no la conocía de antemano, supo construirla y preservarla cuando la misma apareció entre sus manos. De este modo, el gestualismo de Iberê, nada tiene que ver con el gesto desprovisto de intención. El pintor era meticuloso en su método de trabajo. No aceptaba fácilmente cualquier forma, su obra procuró incesantemente una solución. El artista trazó un largo recorrido desde el inicio hasta que el fin de la obra. Muchas formas por no seguir los designios del creador, fueron abortadas, canceladas. Si fuese posible deshacer su obra ya acabada, veríamos varios lienzos sobrepuestos, varias historias contadas, varias versiones censuradas. Iberê era el mayor censor de su obra. Según Lidia Vagc: "la abstracción de Iberê es una masa permeable a substancias que persiguen esquemas de pensamiento, a veces, *imaginarios*, a veces, *figurativos*"<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup>[dem, p.182.

<sup>45</sup>op. cit., p.30.

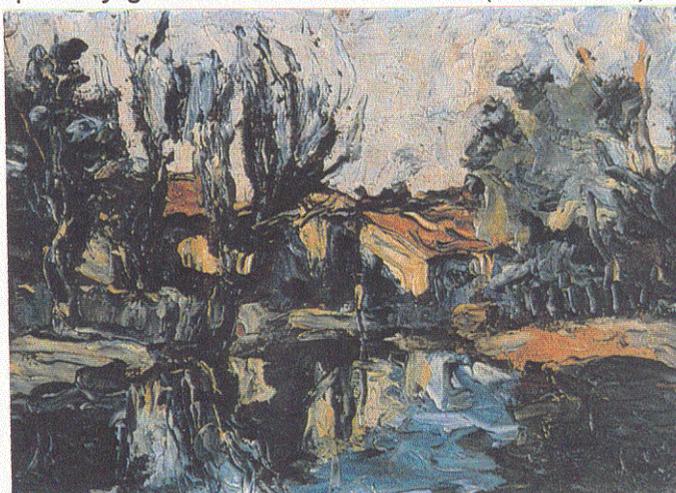
Los primeros paisajes del pintor, en los años 40, demuestran el compromiso y la intensidad de su hacer artístico como podemos observar en los lienzos "Jaguari" (ilustración nº14) y "Paisagem" (ilustración nº15), ambas de 1941. Estas obras pueden ser consideradas claramente expresionistas, por la gestualidad y el movimiento de la tinta espesa y voluminosa sobre el lienzo. La ida de Iberê para Río de Janeiro, en el año siguiente, traerá cambios sensibles a



14. Iberê Camargo. "Jaguari", 1941, óleo sobre tela, 40 x 30 cm.

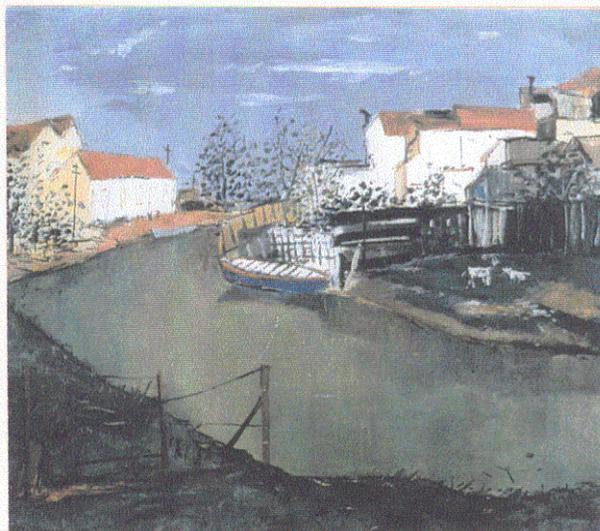
su trabajo, a nivel cromático y espacial. Por esta época sufrió influencias de su maestro, Alberto de la Veiga Guignard y del pintor y grabador Oswaldo Goeldi (1895-1961), ésta más intensa y duradera.

De Guignard, Iberê incorporó la línea que capta cierto lirismo. El lienzo "Paisagem do riacho", (ilustración nº16), más ligero y enrarecido, revela una influencia directa. Se nota, sin embargo,

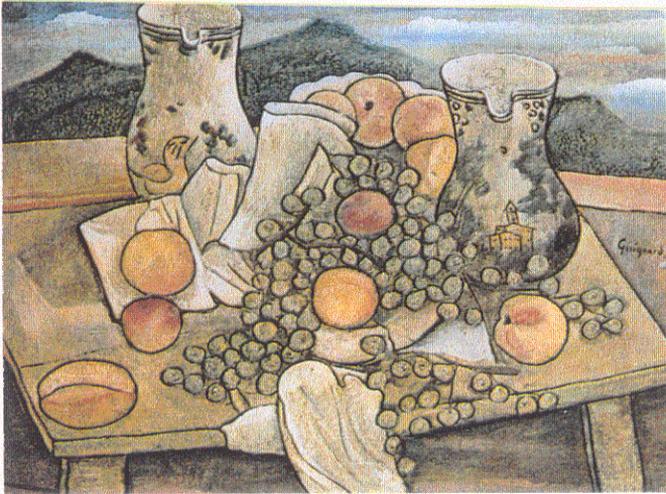


15. Iberê Camargo. "Paisagem", 1941, óleo sobre tela, 25 x 35 cm.

que el trazo del pintor en el transcurso de su trabajo, asumirá distintas atribuciones, alejándose de la influencia primera del maestro. Al contrario de este artista plástico (ilustración nº17), donde la línea delimita y protege las figuras, en Iberê el trazo, al incidir sobre las capas de tinta, asume otro significado. En las palabras de Lorenzo Mammi, el trazo: "es un profundizar en la



16. Iberê Camargo. "Paisagem do riacho", 1946, óleo sobre tela, 60 x 73 cm.



17. Alberto da Veiga Guignard. "Natureza Morta". óleo sobre tela, 48 x 64 cm.

explora la línea partiendo de un ejercicio gráfico, y por esto, próximo al dibujo.

Entre Goeldi e Iberê es innegable que existe una semejanza en lo que se refiere al tratamiento de la luz y a la sencillez – aquí comprendida como la ausencia de adornos – de sus composiciones. La luz, como ya vimos anteriormente en Iberê, asumió una existencia corpórea, es una masa densa, sombría y pesada. El discurso temático de estos artistas ocurre con la reunión de pocas imágenes, es simplificado, pero profundo y enigmático. Estas características se tomaron evidentes en la pintura de Iberê, en el transcurso de su proceso creativo. Particularmente, a comienzos de los años 60, sus lienzos se revistieron con más intensidad de un tono nocturno y desolado, lo que los aproxima a la obra de Goeldi. Sus creaciones eran también envueltas en una aura oscura. Con respecto al tema, a partir de los años 80, Iberê condujo las figuras a una existencia metafísica, rara y triste, algo que podemos vislumbrar en muchas obras de Goeldi, principalmente en sus xilografías (ilustraciones nº18 y 19).



18. Oswaldo Goeldi. "Natureza morta", xilografía, 26 x 30 cm.

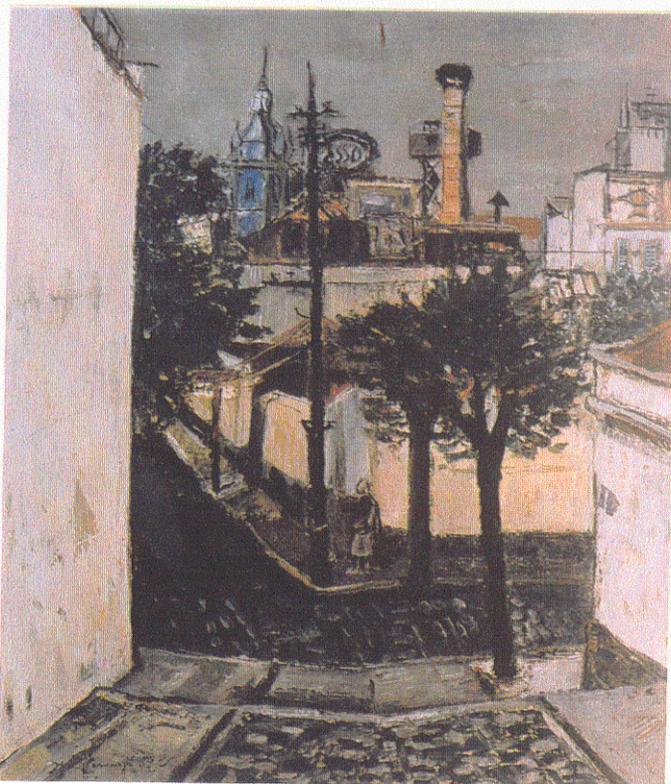
<sup>46</sup>MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo. *Guia das artes*. Casa Editorial Paulista, ano 9, nº37, mar./abr. 1995, p.25.



19. Oswaldo Goeldi. "Crepúsculo", xilografía, 22 x 30 cm.

Constatamos que el cambio geográfico de Iberê para un centro cultural mayor y más desarrollado, repercutió en el resultado plástico de su trabajo. El Expresionismo arrebatador de sus primeras obras, que le marcó profundamente, pudiendo ser comparado a un trazo sismográfico

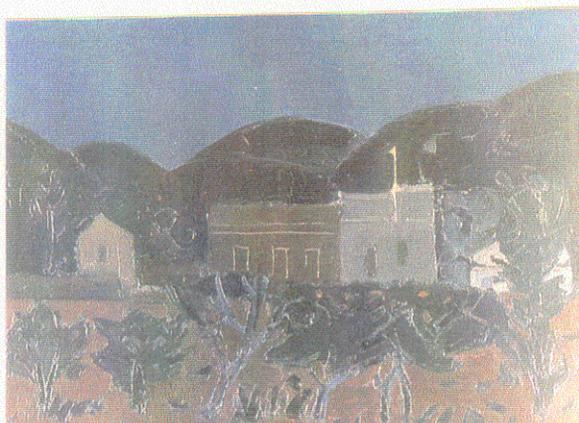
– aquel que registra el movimiento del interior de la tierra – aliado a una tinta densa y material, cedió lugar a cierto apaciguamiento formal. Sus paisajes cariocas, como la "Lapa" (ilustración nº20), que le valió en 1947 el Premio de Viaje al Exterior, ya están inmersos en otra realidad pictórica. Bucólicos, se distinguen por una atmósfera más liviana, donde las formas están confinadas y las superficies, muchas veces, reposan en zonas monocromáticas. En este momento la materia espesa de las tintas desaparece.



20. Iberê Camargo. "Lapa", 1947, óleo sobre tela, 70 x 60 cm.

El pasaje de la figuración a la abstracción ocurre de modo gradual en la pintura iberiana y se hace sentir a través de la evolución de sus paisajes, así como de sus ejercicios con la naturaleza muerta, muchos de los cuales el artista consideró meros estudios para obras futuras, hasta llegar a los Carretes, según vimos en el capítulo primero. Se nota en sus últimos paisajes,

realizados a fines de los años 50, como "Poços de Caldas" (ilustración nº21) que la pintura se tornó más densa, a través de una intensa materialidad, representada por la aplicación de las tintas, la perspectiva desapareció de la obra y el uso de contornos acentuados reforzaron la expresividad de la forma. Ésta se aglutinó



21. Iberê Camargo. "Poços de Caldas", 1959, óleo sobre tela, 65 x 92 cm.

dando la impresión de que la obra, según le dijo a Lisette Lagnado, "está sumergida en una luz crepuscular, esta misma luz que envuelve mi obra actual".<sup>47</sup>

El color se volvió más intenso y más denso, al mismo tiempo que pasó a ser sombrío. En este momento Iberê abandonó los colores y las formas definidas por la naturaleza y las buscó en sus orígenes, en las capas de tintas que hizo surgir de la superficie del cuadro. Resultado de un proceso que ocurría desde el comienzo de los años 40, su paleta básica y sus estudios estructurales en torno a la forma – estableciendo para la misma, como denominó Paulo Herkenhoff "el estatuto de la materia"<sup>48</sup> – ya se encontraban definidas a fines de la misma década.

Vemos una sintonía entre el Paisaje indefinido y difuso – siempre presente en la pincelada del artista, donde se dejó perder por el foco y donde algunos territorios cromáticos fueron definidos apenas por la viscosidad de la tinta, lo que comprueba su involucramiento total con la materia pictórica – y la Naturaleza muerta, a la cual el artista eligió, seleccionó, como su modelo, construyendo y delimitando su arquetipo. Ambas son el resultado de un sólo estudio visual. El Paisaje y la Naturaleza muerta, temas a los cuales los pintores modernos mucho recurrieron a lo largo de sus experiencias plásticas, hicieron posible, como en el caso de Iberê, su entrada en el arte visual abstracto.

<sup>47</sup>LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.17.

<sup>48</sup>HERKENHOFF, Paulo. Alguns múltiplos de Iberê. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.64.

El Paisaje, por valorizar el todo, sin destacar ninguna de las partes, permitió que aflorara su vena informal, subjetiva. La Naturaleza muerta, aunque muchas veces fue una práctica sin pretensiones, lo condujo a un estudio más intimista, que le permitió disponer e interferir directamente sobre los objetos. En este momento, que coincide con el descubrimiento de los Carretes, Iberê pasó a interferir en la composición de su obra de modo aún más profundo y personal. Esta conquista formal lo llevó a un ejercicio orgánico y estructurado, aproximándolo a una tendencia constructiva, comparable a los descubrimientos de Cézanne en torno al absolutismo de la forma y del color. En sus Naturalezas muertas, entre las cuales podemos incluir sus Carretes, se nota que los objetos no desaparecieron completamente del cuadro, sino que pasaron a hacer parte de la nueva naturaleza ordenada y viva que es la obra de arte.

Dos interpretaciones son aquí pasibles de verificar en relación a la obra del pintor gaúcho. Ambas se refieren a la importancia de estos dos tipos de cuadro, Paisaje y Naturaleza muerta para la consolidación de la abstracción. De acuerdo con Adrian Stokes<sup>49</sup>, la contemplación de la naturaleza favorece un alejamiento libidinoso de la realidad concreta, facilitando, por lo tanto, la entrada del artista en el mundo abstracto. Ehrenzweig está de acuerdo con él cuando afirma que "la deshumanización del arte occidental comenzó cuando la contemplación del paisaje sustituyó la representación del cuerpo humano"<sup>50</sup>. En este caso, el Impresionismo sería el estilo responsable por el nacimiento de la abstracción. Con él la obra pasó a valer por sí misma, el lienzo del cuadro pasó a ser el lienzo del cuadro y no la representación de la naturaleza.

Gillo Dorfles<sup>51</sup> cree que la ruptura de la espacialidad vigente desde el Renacimiento, comenzó con el Impresionismo. Según el autor, hasta la llegada de este estilo que hizo del paisaje su principal tema, lo que definía el espacio del cuadro era una convención visual basada en la tridimensionalidad clásica. Este sistema era organizado

---

<sup>49</sup>STOKES, Adrian. in: EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p.135.

<sup>50</sup>EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p.133.

<sup>51</sup>op.cit., p.80

partiéndose de una representación que existía a partir del juego cromático y del uso del claroscuro que creaban una noción de profundidad. Junto con las nuevas concepciones espaciales en la pintura, que se basaban en planos selectivos o geométricos, vino desarrollándose un significativo cambio iconográfico. De acuerdo con Dorflès, de la pintura del paisaje se llegó al objeto en sí, así como antes "el interés había pasado de la escena religiosa o de ambiente para el paisaje puro".<sup>52</sup> Para él, este proceso vivido en el interior de la pintura llevó el arte de hoy del paisaje al objeto cubista y de éste al objeto "abstracto-concreto" de nuestros días. Para Iberê, este objeto viene a ser el pequeño Carrete, que funde las dos instancias de las artes visuales: la figuración y la abstracción.

Al describir el Carrete, el pintor, sin reducirlo o simplificarlo lo define a nivel formal. "Si usted observa bien un Carrete verá que él está compuesto por dos triángulos y un cilindro. Observándose los triángulos, y fue lo que hice con mi pintura, resta el cilindro, y el cilindro, bien, contiene tantas y tantas sugerencias"<sup>53</sup>. El crítico Ronaldo Brito alerta sobre la forma del Carrete: ella es poco interesante para el estudio plástico, por ser la misma extremadamente simple y poco expresiva como estructura. Su forma es minimalista. En la definición del autor, el Carrete "se presenta como un eje de tensión bipolar poco propicio a la contemplación".<sup>54</sup> Según él, este objeto se define por una "profundidad liminar y movilidad inminente".

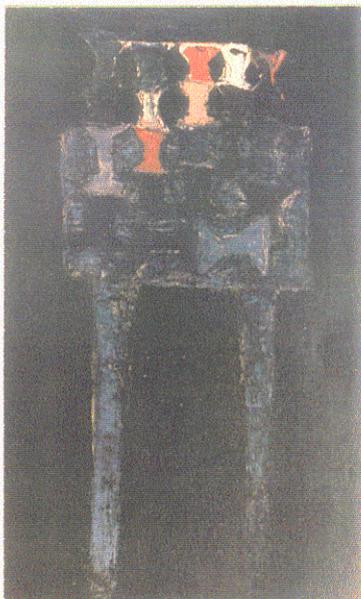
Si al inicio de la fase de los Carretes, que ocurre en el año 1958, el color tendió a cubrir homogéneamente grandes zonas, estas relaciones entre la figura y el fondo, poco a poco, desaparecieron. Obras figurativas, como la "Mesa azul con carretéis" (ilustración nº22) – donde un fondo negro divide el lienzo con los Carretes que se encuentran apilados ordenadamente sobre la mesa, ambos en primer plano y centralizados en una composición – dan lugar a un espacio pictórico donde la jerarquía entre el objeto y el espacio circundante, poco a poco, se disuelve. El lienzo "Fiada de

---

<sup>52</sup>op.cit., p.80.

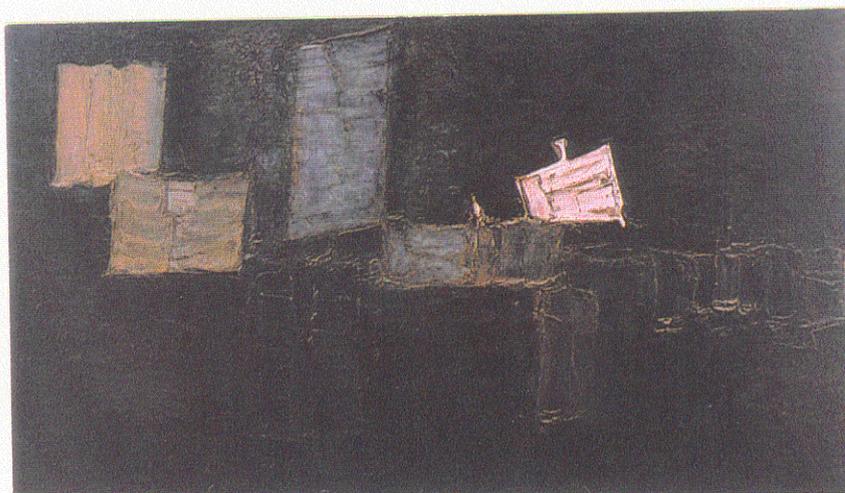
<sup>53</sup>CAMARGO, Iberê. O pátio é nossa verdadeira Pátria. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 21 feb. 1965 (Arq. MARGS, P.Alegre)

<sup>54</sup>BRITO, Ronaldo. *Iberê Camargo*. (Catálogo). São Paulo: DBA, 1995, p.75.



22. Iberê Camargo. "Mesa azul com carretéis", 1959, óleo sobre tela, 100 x 62 cm.

carretéis" (ilustración nº23), ilustra una nueva toma de posición con respecto al espacio estructural del cuadro. El fondo, en esta obra, es un ambiente indiferenciado que divide el lienzo con algunos rectángulos que son, al mismo tiempo, planos y figuras. Parte de un pequeño Carrete blanco surge entre estas formas geométricas. Este lienzo aporta algunas innovaciones: es una de las raras veces en que el Carrete está lleno, parece estar envuelto en los hilos, y una de las pocas oportunidades en que podemos visualizar, en una sola obra, los límites entre la abstracción y la figuración.



23. Iberê Camargo. "Fiada de carretéis", 1961, óleo sobre tela, 90 x 180 cm.

Con los Carretes, Iberê, poco a poco, permite "rodar" tanto la forma como el color. Esta tendencia de imprimir un movimiento cada vez mayor a sus formas, así como al espacio que las circunda, caracteriza la **pintura de pasaje** de Iberê. Él buscó pintar el registro de un tiempo que no se cristalizaría jamás. El modelo nunca reposa en el lienzo iberiano. Tanto sus Carretes, como los otros motivos que van a aparecer en su pintura, como los dados, los andariegos, las bicicletas, las locomotoras, a pesar de detectados en un instante, son la suma de todas sus posibilidades mutantes. Sus temas están impregnados de un movimiento que se encuentra almacenado en el interior de

cada objeto pintado, una vez que abarcan una noción universal del tiempo que los acoge.

La temática de Iberê es desarrollada a partir del movimiento del Carrete sobre su propio eje. Podríamos decir que este movimiento, que permite el nacimiento de las imágenes, reside en la memoria del pintor y pertenece a su pasado. El eje, en última instancia, es el propio pintor. El eje es materializado en el Carrete que nos recuerda esas imágenes en su tránsito por el mundo, cargadas de subjetividad. El Carrete es la imagen fetiche del pintor. Esta imagen es la propia extensión de Iberê.

Los Carretes, acogen en los años 60, dos series pictóricas de Iberê, las cuales presentan características bastante diferenciadas. La primera serie, anteriormente descrita, se caracteriza por una luz sutil que emana de sus composiciones de poco contraste y oscuras como la noche, como podemos observar en las obras "Estrutura em tensão" (ilustración nº24), de 1961 y "Magma" (ilustración nº25), de 1964. El tono nocturno y desolado de estos lienzos los torna aún más profundos, elocuentes y dramáticos.



24. Iberê Camargo. "Estrutura em tensão", 1962, óleo sobre tela, 150 x 212 cm.

La fase posterior a ésta, denominada "Núcleos" puede ser considerada el punto cero de la abstracción de Iberê. La misma, producida alrededor de 1965, traba una lucha entre los Carretes y el color, siendo que se asiste al predominio de las líneas y manchas



25. Iberê Camargo. "Magma", 1964, óleo sobre tela, 80 x 160 cm.

cromáticas sobre la forma representada. En este período, el pintor realizó lienzos vivos,



26. Iberê Camargo. "Espaço com figura III", 1965, óleo sobre tela, 130 x 184 cm.

entre ellos "Espaço com Figura" (ilustración nº26), y "Painel" (ilustración nº27). Ambos de 1965, presentan los colores primarios muy saturados, en un gestualismo que, para muchos, aproximó su obra a la tendencia Tachista.

Plenos de luz, estos lienzos, al

contrario de gran parte de la producción de Iberê

– donde la luminosidad es el resultado de una serie de interferencias del pintor, en el sentido de dotar cada cuerpo de una luz esencial

y casi siempre restringida, nunca gratuita – tal vez sean representativas de una fase poco apreciada por la crítica. Sin embargo, fue en estos cuadros donde el pintor trabajó su gestualismo sin imponerse límites y barreras. Realizó de modo libre y expresivo la pincelada, así como alcanzó una madurez cromática



27. Iberê Camargo. "Núcleos II", 1965, óleo sobre tela, 150 x 112 cm.

sorprendente en estas obras. El lienzo resultante parece que expresa cierta velocidad, fruto de un efecto semejante a la ruptura de los eslabones cromáticos existentes en algunas zonas del cuadro. Distinguimos en estos lienzos varios movimientos que obedecen a determinadas direcciones y que forman una inusitada atmósfera de luz y color. Estos traslados cromáticos y luminosos ofrecen una aventura visual y sensitiva al observador atento. A la vez, podemos concluir que el movimiento presentado por el pintor, está regido por ciertas leyes internas, leyes que unen la física de los cuerpos a la pintura abstracta. Mário Schemberg<sup>55</sup>, en sus estudios observa un paralelismo entre la Física de los Quanta y las corrientes del arte contemporáneo.

<sup>55</sup>Según Mário Schemberg (in: Gullar, Ferreira e outros. *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973, p. 103) así como la **Física de los Quanta** se caracteriza por una dualidad de la continuidad y de la discontinuidad, siendo que el caso más conocido es el del campo eletromagnético, hay también en el arte del siglo XX, una dialéctica de continuidad y discontinuidad, principalmente en las nuevas formas de pintura derivadas del Expresionismo abstracto.

Al mencionar los caminos que recorrió el arte, de modo general, en los años 70, poca relación podemos establecer con los estudios realizados por Iberê. Si el arte conceptual que estalló en esta época pregonaba una total reducción de sus medios expresivos, Iberê se preocupaba en trabajar la superficie saturada de su lienzo. Llegaba el pintor a sobreponer hasta veinte capas de tintas en el cuadro. Significativos cambios irán a ocurrir en su pintura, principalmente, en lo que atañe a la estructuración del espacio bidimensional de la obra. Tanto la figura como el fondo, aunque disociados, irán a participar aún más activamente en el momento pictórico propuesto por el pintor. Las figuras, Carretes, muchas veces, están sumergidas en un espacio que no es atmosférico. Él recuerda un líquido en suspensión, una placenta densa que nutre las figuras. La tinta parece voluptuosa, gorda, seduce al espectador por su misterio, resplandece como algo vivo ante sus ojos. La línea es cavada de dentro de la pintura, incorporando más signos, más Carretes. Éstos, aunque no uniformes, forman una malla indivisible en relación al cuadro. A veces se aprietan, como en el lienzo "Carretel Branco" (ilustración nº28), a veces se dejan navegar, como en "Vórtice II" (ilustración nº29).



28 Iberê Camargo. "Carretel branco", 1974, óleo sobre tela, 80 x 138 cm.



29. Iberê Camargo. "Vórtice II", 1973, óleo sobre tela, 102 x 143 cm.

Nuevos colores, nuevos tonos se hacen presentes, entre ellos el violeta, el púrpura y los infinitos azules. Todos los colores, con excepción del verde, son ilimitados, variados, fundidos unos con los otros. Los contrastes tonales se tornan más agresivos. El blanco y el negro, no son ni ausencia total ni presencia total, ellos se vuelven coloridos. El pintor multiplica o secciona el cuerpo del Carrete, así como hacía con su juguete, como vimos en el tercer capítulo, transformándolo en múltiples formas. A veces, este elemento se asemeja en el lienzo a un reloj de arena, a veces, a una silueta, a un hueso o a una cruz. Su apariencia tiene la fuerza de un signo, es bastante simplificada y soporta el impacto de un código que elimina intermediarios, él es directo. Este diálogo, entre las formas del Carrete y el espectador, es pleno de misterio, pero no es excesivo ni fastidioso. Muchas veces, de acuerdo con Ronaldo Brito, Iberê repite el objeto, como si fuese un eco, en otros momentos él explora las líneas del eje o se fija apenas en los núcleos, oriundos de la parte hueca del Carrete. La operación de Iberê, según Brito, consiste en "transfigurar el espacio Carrete, en vez de pintar Carretes en el espacio"<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup>BRITO, Ronaldo. Iberê Camargo: mestre moderno. (Catálogo do Centro Cultural Banco do Brasil), Rio de Janeiro, 1994.

De esta manera, el pintor logró potenciar en el lienzo el Carrete que mirado a simple vista podría ser una estructura banal. La existencia del Carrete se debe al movimiento continuo que le otorga su autor. El Carrete estático del comienzo de la serie temática formada con este objeto, alcanzó cada vez más autonomía y libertad, llegando, incluso, a volar o esconderse por entre las capas de tinta que forman el cuadro. En su génesis, el personaje iberiano es forma abstracta y no figurada, para que pueda responder a los deseos de su creador, del mismo modo que cuando fue el juguete de niño. De acuerdo con el crítico Lorenzo Mammi: "Los Carretes de Iberê, al contrario, no son objetos concretos. Son fragmentos de la memoria a punto de deshacerse, que el autor, pintándolos, los mantiene vivos a la fuerza".<sup>57</sup>

Los Carretes exceden una forma geométrica, oriunda de una naturaleza abstracta y matemática, cuando son transpuestos al lienzo de Iberê. En la obra, como vimos, pasan a ser una estructura viva, adquiriendo una total ordenación. Esta opinión es también compartida por los críticos, entre ellos Israel Pedrosa<sup>58</sup>. Según él, a partir del descubrimiento de los Carretes la obra de Iberê se tornó más orgánica. Si originalmente el Carrete es una herramienta resultante de una serie de operaciones mentales realizadas por el hombre que hicieron posible el nacimiento de una pieza operacional y fundamental para el funcionamiento de la máquina de costura, en el cuadro, él es una forma pulsante, mezcla de ente y objeto. El Carrete, que anteriormente era forma abstracta en su existencia física, pasa a ser forma figurada en su apariencia pictórica, aún en la obra de cuño menos realista del pintor.

Para Gillo Dorfles<sup>59</sup>, el arte abstracto es siempre orgánico. De acuerdo con el autor, a esta organización propia de las formas creadas por el artista en el arte no realista se opone el arte que tiende a ser narrativo, reproductivo o episódico, características presentes en el arte figurativo. Según Dorfles, para atender las necesidades básicas el arte abstracto y, por lo tanto, orgánico, la obra debe tener

---

<sup>57</sup>op. cit., p.27.

<sup>58</sup>Catálogo de la exposición en la Galeria Bonino. Río de Janeiro, 1976 (Arq.MARGS, P.Alegre).

<sup>59</sup>DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.90.

aquellas características de autosuficiencia vital propia de los organismos naturales, que son siempre altamente diferenciados y, sin embargo, indivisibles". Concluye el autor que el arte es el único producto humano capaz de unir abstracción y orden.

La afirmación de Dorflès es pertinente a la obra de Iberê y señala el desafío mayor del artista en la modernidad: dar vida pictórica a elementos banales y a la propia materia de la obra, o sea, la pintura. Los Carretes, a pesar de que nunca tuvieron la existencia de un ser vivo, vivieron, a partir de los juegos infantiles en la memoria de Iberê. En el lienzo iberiano, pasaron a vivir nuevamente por la química de los colores, por el gesto del artista impregnado en la materia y por la forma que, al ser lapidada por el pintor, es inmortalizada en su lienzo.

En el momento que los Carretes son acogidos por el lienzo, Iberê los perpetúa para hacer que, a través del tiempo, como imágenes, puedan morir nuevamente. Las imágenes que surgen en el lienzo, ya distantes de su origen, son fragmentos de lo que antes existía. El trabajo de Iberê está inscripto en un simple círculo que, además de comprender la historia personal del hombre, señalan la vida y la muerte. No existe un comienzo, un medio y un fin en la obra del pintor. Su obra atiende, como vimos, a un tiempo mitológico, circular. Comienza y termina en el mismo punto: "Cuando doy la última pincelada y le siento la resonancia, percibo que la solución encontrada abre nuevas posibilidades, tal vez para un *sinfín*"<sup>60</sup>. No es solamente el Carrete lo que tiene una forma redondeada, una vez que la obra de Iberê, a lo largo de su pintura, también se inscribe en un movimiento circular.

A medida que Iberê rescata la vida del objeto a través de sus reminiscencias, este objeto se apaga y silencia en su registro que sobrepasa el momento presente. Por la novedad, las imágenes en el cuadro, aunque sean exhaustivamente repetidas, pertenecen a un tiempo futuro, hacen parte de un proyecto de transformación del mundo. Sin querer hacer obra social o comprometida con hechos,

---

<sup>60</sup>HERKENHOFF, Paulo. Alguns múltiplos de Iberê. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.64.

Iberê realizó un trabajo que buscó contemplar más que una condición social o conjetural, la propia existencia humana.

Partiendo de un pedazo de madera construida, el artesano-artista, sin pretensión, pero con mucha determinación y esfuerzo, obtuvo la materia. Con respecto al pintor podemos decir que hizo un doble ejercicio: estructural y pictórico. Lo estructural está relacionado a la especificidad de su forma y fue posible por el exhaustivo estudio del Carrete, propiciado por los ejercicios de dibujo, visto aquí, según Leonardo da Vinci, como cosa mental. El otro ejercicio es pictórico, visible en el acto momentáneo del que resulta la pintura, en el enfrentamiento con el lienzo y los colores. Este último es perceptible en la profunda relación que tiene el artista con la bidimensinalidad del lienzo, en el comportamiento de los materiales y en los elementos visuales que hace surgir en el espacio destinado a la pintura, presente en diferentes líneas, manchas, texturas y en la intencionalidad del color.

Los años 80 traen el dolor y la desolación al pintor que, sufrido por el incidente de 1980, cuando se vió envuelto en un crimen, pasó por profundos cambios, percibidos también en su obra. Abandonando Río de Janeiro, para retornar a su patio, en Rio Grande do Sul, sin abandonar los Carretes, el pintor se volcó cada vez más para dentro de sí y de la figura. De acuerdo con Anna Letycia, el drama vivido por el pintor, al mismo tiempo que le marcó profundamente, hizo que su pintura estallase "con la fuerza de un camino perdido, de un camino sin vuelta".<sup>61</sup> Su mundo, según la pintora, "cambió violentamente". Como reflejo del proceso de interiorización del pintor, los objetos de su infancia y de la memoria se ampliaron en significados. Pueden ser tanto un módulo, una copa, un falo, así como el ritmo, el equilibrio y el orden.

A comienzos de esta década, otra homeada de Carretes surge del pincel y de la espátula de Iberê. Su obra se torna aún más lúgubre y sombría. La superficie del lienzo se deja saturar aún más de tintas y la pincelada se torna más crespada, envuelta en una energía que aún no siendo caótica, es más móvil, más circular y nerviosa, marcando

---

<sup>61</sup>Anna Letycia. Depoimentos. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.44.

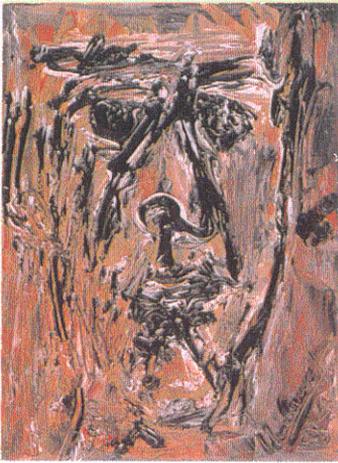
el cuadro de texturas, de pequeños rasguños. Son de esta época los lienzos "Reminiscencia" (ilustración nº30) y "Lembranças" (ilustración nº31), ambos de 1980.



30 Iberê Camargo. "Reminiscências", 1980, óleo sobre tela, 55 x 78 cm.



31. Iberê Camargo. "Lembranças", 1980, óleo sobre tela, 55 x 78 cm.



32. Iberé Camargo. "Auto-retrato", 1984, óleo sobre tela, 35 x 25 cm.



33. Iberé Camargo. "El pintor y el signo", 1981, óleo sobre tela, 100x 173 cm.



34. Iberé Camargo. "sin título", 1984, gouache, 56 x 76 cm.

Además de la figura humana, donde el autorretrato (ilustración 32) aparece, recurre él a un restringido y simplificado vocabulario de signos que contribuirán para la magnitud de la obra, según se verifica en los lienzos "El pintor y el signo" y en el gouache hecho en 1984 (ilustraciones nº33 y nº34). Pinta y dibuja, entre otros elementos: la mano, que siempre aparece abierta traduciendo la tensión y el drama; el dado, desprovisto de número y la cruz que, sin su carácter religioso, es apenas el

encuentro entre la vertical y la horizontal, herencia de Malevitch y Mondrian, según señala Herkenhoff en el mismo texto. Su pintura pasa a ser un inventario del mundo, pero de un mundo desolado. La estructura de muchas obras se hace visiblemente

construida. Las líneas horizontales y verticales, que estructuran la composición, si no están presentes están sugeridas. Es también en el formato horizontal, cada vez más alargado, como si fuese la pantalla del cine, donde él pasa a contar cada vez más su historia. En este espacio oriundo de la vivencia del artista, de su pampa, amplio, abierto y horizontal, Iberê expuso las formas como si fuese una escritura hecha de signos y en este momento se aproximó al pintor Torres García, anteriormente mencionado.

La dilaceración del pintor, se traduce en el modo como comparte y estructura las figuras en el lienzo. Por partes él organiza y recompone su vida, su



35. Iberê Camargo. "Imagens", 1984, óleo sobre tela, 130 x 184 cm.

pintura, su permanencia en el mundo. El pintor expone su dolor en el lienzo. La narrativa de Iberê se impone, una vez más, y el artista vuelve a hablar de sí. Su retrato, muchas veces repetido, como en el lienzo "Imagens" (ilustración nº 35) hace parte de una narrativa pictórica no anecdótica, hecha a partir de un ejercicio de constricción,

simplificación que el artista se impone, tanto en el lenguaje figurativo como en el abstracto.

Los Carretes que reposaban en la mesa en uno de sus primeros lienzos es rescatado en sus últimas creaciones de los años 90. Iberê abre una pequeña ventana, vista a la izquierda del lienzo "No tempo" (ilustración .nº 36), hace un pequeño recorte del plano, un comentario, para ahí colocar, una vez más, el Carrete de finales de los años 50 sobre la mesa. El objeto de su infancia es casi radiografiado, es transparente y muestra sus vísceras, las líneas



36. Iberê Camargo. "No tempo", 1992, óleo sobre tela, 200 x 250 cm (detalle).

que lo estructuran. En la otra parte del cuadro, se vislumbra la figura en movimiento sobre la bicicleta. La memoria se dejó pintar en el lienzo de Iberê, donde prevalece el tono azul y nos recuerda la fase azul de Picasso.

Iberê, en su despedida del mundo, experimentó la posibilidad de retener el azul, de no perder la forma, a pesar de su extrañeza. En el cuadro "Tudo te é falso é inútil III" (ilustración nº37), de la

misma serie, el Carrete está caído al lado de la misma mesa de años atrás. Una figura lo observa. La imagen, a pesar de congelada, muerta, está allí, marcando su presencia en el mundo. Sus obras finales, a partir de los años 90, son más lisas, menos material. Los planos se vuelven amplios y la



38. Iberê Camargo. "Tudo te é falso e inútil", 1992, óleo sobre tela, 200 x 236 cm.

composición, con pocas formas, se simplifica, cuenta con lo esencial. Existe, en muchos cuadros, el predominio de un color, muchas veces diluido, principalmente el azul. La muerte le impone otro ejercicio y lo alivia de un trabajo exhaustivo: él tiene el desafío de trabajar con menos materia y menos color.

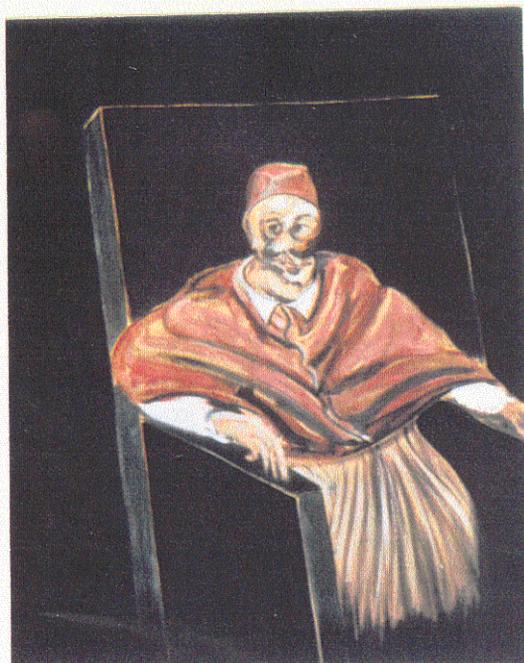
Para concluir, deberíamos reforzar una idea que persiste a lo largo del análisis formal de la obra de Iberê y puede ser contextualizada a otras lecturas de la misma. Los dos movimientos que puntualizan la creación plástica de Iberê están relacionados al tiempo y la distancia. Son ellos el movimiento de aproximación y alejamiento presentes continuamente en la obra de Iberê. El pintor, al aproximarse a la obra por la memoria rescatada, incorporada en el Carrete, se aleja del sujeto-personaje al construir una obra en la que la imagen se hace extraña, pero no indiferente a la conciencia. Constatamos, en la trayectoria de Iberê, la presencia de un nivel de conocimiento diferenciado, consciente y otro indiferenciado, inconsciente. De modo

dinámico conviven en el pintor el mundo material y el mundo de los estados interiores. Cohabitan en la obra de Iberê, la objetividad, presente en la actitud del pintor en estructurar la forma elegida y la subjetividad que torna, cada una de estas formas, únicas y originales.

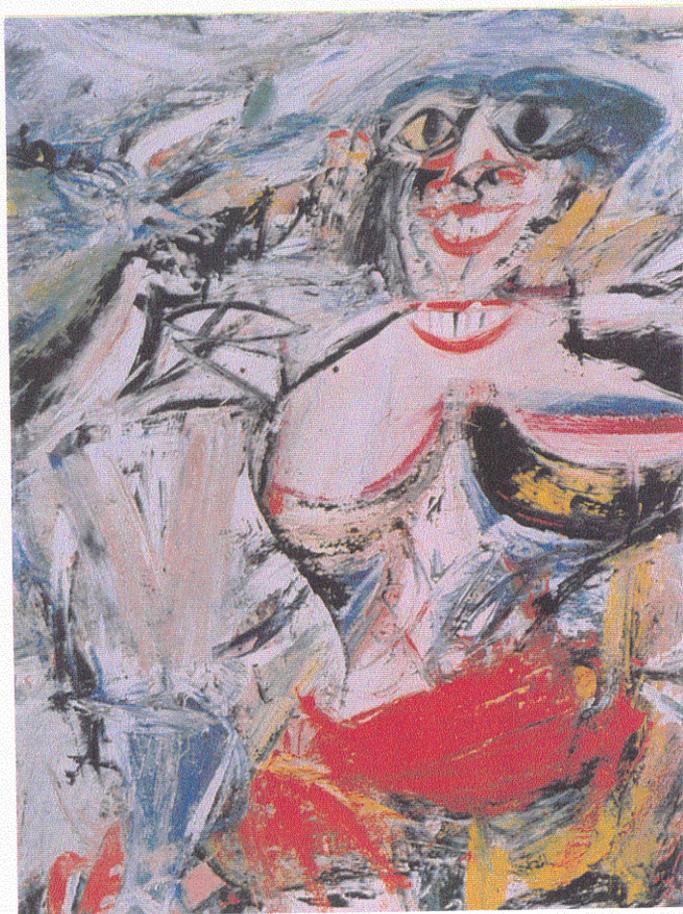
Al situarse al artista dentro de las artes visuales contemporáneas brasileñas se asiste a otra polaridad. El artista, por su actuación, podría ser considerado un alienado, un convencional, un individuo que aparentemente se colocaba distante de los debates trabados en el interior de la vanguardia artística del país. Sin embargo, fue aquel que más aproximó su arte al contexto del siglo XX. Iberê no necesitó romper con el pasado para ser moderno. Fue a través de él que la modernidad se instauró en el país. Él buscó en los artistas del pasado, en la simplicidad de sus temas y en la especificidad de sus materiales, transgredir los códigos pictóricos ya existentes. Sin querer ser pionero o visinario y colocándose en una posición que podría ser llamada retrógrada, pues se apoyó en la tradición, hizo un arte de vanguardia como pocos en Brasil.

Sua obra se hizo de los elementos de su ser, de su historia personal, que no deja de ser la historia de la propia colectividad, pues buscó extraer de la materia las emociones humanas. Su materia alcanzó esta concretización por el desarrollo y la profundización constante impuestos por el autor a su trayectoria. Nada era fácil para él o estaba desprovisto de dolor. Todo fue posible por la entrega total del pintor a la pintura. Por lo tanto, poco importa calificarlo de abstracto o figurativo, pues estas fronteras se diluyen frente a la obra del pintor. La denominación de un determinado estilo, en este caso, sirve más para puntualizar la obra del autor en el universo donde las artes se constituyen que para clasificarlo. En Iberê, el arte abstracto es figurativo y su figura es abstracta. El proceso de destrucción de la forma, es decir, su informalismo, buscó encontrar un signo aún más genuino, o sea, buscó construir la forma.

Relevante es el hecho de que él elevó la pintura brasileña, dentro de límites, hasta entonces, inexistentes. De acuerdo con Lidia Vagc<sup>62</sup>, realizó, por el discurso intrínseco de su pintura, un arte que posee una notoriedad equivalente, en la historia del arte brasileño, a las producciones de Francis Bacon (ilustración nº 38) o Willen de Kooning (ilustración nº 39), a nivel internacional. Estos dos artistas bien ejemplifican lo poco que importa hoy la presencia o no del elemento figurativo, siendo que el primero hizo de la figura su motivo y el segundo hizo del motivo la



38. Francis Bacon. "Estudio nº 1 del retrato de Inocencio X de Velázquez", 1961, 152 x 119 cm, (detalle).



38. Willem de Kooning. "Mujer y bicicleta", 1952/53, óleo sobre tela, 193 x 122 cm, (detalle).

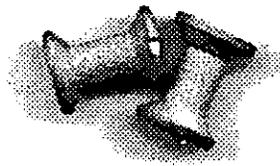
figura. Según la autora, este status conseguido por Iberê se debe a cómo él, internamente, definió la propia pintura, o sea, a la "importancia y postura de su pintura, a cómo articuló la pulsión (pincelada) y la estructura (organización) del lienzo".

Por último, se hace oportuno aclarar que este análisis no pretende ser conclusivo sino acompañar, organizar y comentar la trayectoria plástica del pintor, para que ella pueda ser mejor visualizada. Su obra, siempre hablará de modo independiente y más alto que cualquier

<sup>62</sup>Ob. cit. p.25.

otro lenguaje que busque aproximarse a ella. Al trazar paralelos con el pintor en el universo del arte del siglo XX, tanto en Brasil como en Europa, procuramos mostrar cómo una pintura que aún enfrentando una serie de limitaciones y hasta por la cuestión operacional de los materiales, puede alcanzar su realización. El análisis formal, por tratar de modo directo las cuestiones pertinentes a la pintura contemporánea, es considerado en este estudio el análisis más apropiado.

Iberê mucho luchó con la propia pintura, con la sociedad y consigo mismo, a través de cierto aislamiento y rebeldía, para imponer una obra según la idealizaba. Pretendía que su arte perdurase por la permanencia de sus colores. Quería que ella sobreviviese al tiempo. Buscaba el pintor realizar una obra inmortal. Aún gozando de prestigio ante la crítica y el público, su carrera sufrió contratiempos. Iberê fue un artista relativamente conocido por la importancia que su arte adquirió como patrimonio nacional y universal. El pintor, al buscar un lazo con la tradición, configuró una obra futura. Su pintura nos permite, como individuos perplejos de finales de este siglo, reflexionar e indagar sobre nuestras vidas, sobre nuestra conducta espiritual. Iberê, con su creación, nos dejó un inmenso legado. Actualizó el pasado y eternizó el presente.



Conclusión:  
del patio al mundo – del mundo al patio

Con nuestro trabajo buscamos ampliar la comprensión del Carrete, verdadero leitmotiv de la producción plástica de Iberê Camargo. Partiendo de este elemento-personaje del pintor, podemos llegar a algunas conclusiones básicas que fueron señaladas al comienzo de este estudio. A lo largo de una exposición teórica sobre la obra pictórica de Iberê, procuramos responder a ciertas fórmulas anteriormente mencionadas, oriundas del interior de su propio trabajo, de declaraciones del artista sobre la obra, del contexto cultural en el cual está inserta, y de la crítica que acompañó la producción del pintor.

Con respecto a la especificidad y singularidad de su obra, podemos concluir que ella contribuyó para la consolidación del campo artístico nacional, dentro de dos perspectivas, una histórico-sociológica y otra temporal-psicológica. El trabajo de Iberê Camargo se caracteriza por ser innovador y renovador, con respecto a su arte de cuño figurativo y, principalmente, con respecto a su producción abstracta. Verificamos, de modo generalizado, en las artes plásticas brasileñas, una particular situación experimentada por la pintura. Ella se traduce por una relativa aceptación del arte abstracto. La preferencia por un arte de cuño figurativo, consolidada por la tradición de la pintura en el país quedó en evidenciada durante el Modernismo. Sus mayores exponentes, a pesar de informados sobre el arte abstracto no lo experimentaron.

La mayoría de los artistas modernistas estaba empeñada en realizar un arte socialmente comprometido, quería contribuir para la formación de un repertorio plástico propio. Nuestros artistas creían que solamente a través de un arte realista podrían realizar sus intentos: se proponían destacar la temática regional en sus trabajos, la naturaleza peculiar, las ciudades, las máquinas y el medio rural, así como los diferentes tipos humanos, el negro, el indio y el mestizo. La producción abstracta en Brasil, como vimos, ocurrió más tarde que en el panorama artístico europeo. Se consolidó en el país a mediados del siglo XX. Un poco después, hacia finales de la década del 50, Iberê presentó un arte de cuño abstracto ya maduro y coherente con la temática de los Carretes. Su arte abstracto en vez de constituirse en un simple modismo o ejercicio formal pasajero, mantendrá la elevada calidad y la alta dosis de invenciones que marcará su producción hasta el final de su carrera. Nuestro país presenta una historia de pintura, vinculada a la cultura occidental, que no sobrepasa cuatro siglos de tradición. La obra de Iberê, a pesar de haber sido realizada en un país joven y relativamente distanciado de los centros de producciones culturales más desarrollados, alcanzó una importancia equivalente a las vanguardias que tuvieron lugar a comienzos del siglo en Europa. Podemos comprobar que el recelo a la abstracción en Brasil está interiorizado en los límites impuestos a la pintura en sus orígenes, marcada por una tendencia fuertemente documental y que seguía una orientación clásica.

La tarea impuesta al artista, consistió por mucho tiempo en duplicar la realidad o representarla partiendo de la observación del modelo, desconsiderando la subjetividad de cada realizador. Tanto la pintura como su enseñanza en el país, partían de la asimilación de un conocimiento eminentemente técnico, que no permitía nuevos rumbos o innovaciones a nivel formal. Cabe aquí señalar que el Impresionismo

solamente años más tarde y de modo superficial fue experimentado por algunos artistas brasileños.

La pintura realizada a partir de la segunda mitad del siglo XX, se hizo notable por la expresiva producción de cuño abstracto. Mucho contribuyó para su propagación, además del panorama mundial, la fuerte influencia de las obras abstractas presentadas en las Bienales de San Pablo, sobre nuestros artistas. En esta época, destacamos la contribución de ciertos artistas al desarrollo de las artes, que no se encontraban comprometidos con un movimiento artístico o escuela determinados. Entre ellos podemos citar, además de Iberê Camargo, a Alfredo Volpi, a Alberto de la Veiga Guignard y a Antonio Bandera. Volpi, en su fase más significativa, es el representante de un arte que, aunque geométrico, trascendió a esta perspectiva por ser lúdica. Guignard, como exponente de la figuración, realizó un arte que unió la tradición de lo popular con la erudición. Era al mismo tiempo simple y clásico, en los colores y en la composición. Antonio Bandera es el ejemplo de un artista que dentro de las artes visuales nacional, intentó romper con la figura a su extremo, aproximando su pintura, aunque con un claro modelo regional, principalmente en la elección cromática, a los expresionistas informales, como Alfred Wols y Georges Mathieu.

Más que el modo como Iberê estuvo inserto en su tiempo, tratamos aquí de desvendar lo que de realmente singular o significativo su pintura vino a representar para el arte circunscrito a su país de origen. Si hoy en día la producción artística contemporánea superó la discusión entre abstracción y figuración, dentro de una perspectiva internacionalista del arte, esta cuestión aún suscita interés por parte de historiadores y críticos, considerando ciertas condiciones históricas identificadas en el país. La primera condición se refiere, como afirmamos, a una historia del arte contemporáneo poco consolidada en el Brasil. Nuestro primer movimiento artístico con rasgos locales fue el Barroco. Las divergencias culturales, principalmente con relación a las metrópolis y el interior del país, la incompatibilidad entre erudición y arte popular, así

como la falta de un apoyo efectivo a las varias manifestaciones artísticas, no pueden ser olvidados.

Entre los artistas plásticos, se destaca la producción de Iberê Camargo. El conjunto de su obra alcanzó unanimidad por parte de la crítica. A lo largo de su trayectoria el pintor, dibujante y grabador, Iberê construyó una numerosa y exhaustiva producción que contó con un reducido número de temas. Toda la obra de Iberê merece ser contemplada. Muchos trabajos del pintor permanecen inéditos, nunca vistos. Sus creaciones fueron un conjunto conciso e integrado. Una fase es consecuencia de la otra, no existen saltos o atropellos, sino la continuidad de un proceso que es lineal, fruto de la maduración y comprometimiento del artista con la obra. En el caso de Iberê, su pintura retiene calidad y autonomía, porque excedió el binomio figuración-abstracción. Vista en su totalidad, es imposible divisar límites definitivos, se debe pensar en la complejidad de la misma. Su obra, aunque sin querer, tornó dudosa la cuestión intrínseca al estilo. A pesar de que la singularidad del pintor estaba identificada con la construcción de un arte abstracto de calidad así como con la madurez que alcanzó su obra en las dos tendencias contemporáneas, estos temas se tomaron secundarios en el examen de su pintura. El pintor no estaba preocupado en partir de un punto para llegar al otro, sino en explorar visualmente y al máximo lo que él llamó figura. Su forma solamente puede ser realizada por los materiales y por su expresividad lanzados en el lienzo, o sea, por la tinta y por el gesto. Ella, sin embargo, existía a priori, en el pasado del artista.

Debemos considerar que Iberê, aunque partiendo de los propios medios expresivos para realizar su obra, no las redujo a esta cuestión. El pintor centraba sus estudios pictóricos mucho más allá de los asuntos intrínsecos a la pintura. Lo que le interesaba a Iberê era hacer un puente entre su vida, su historia personal y la colectividad. Su obra no aleja el contenido, pues pasa a existir sólo cuando el espectador retira de ella todos sus significados. La significación pretendida por Iberê, no se refiere a la fidelidad visual de sus modelos. El pintor buscó plasmar sus lienzos de

contenidos emocionales y no tanto físicos. Sin embargo, necesitaba el cuerpo de los materiales, de lo finito de estas estructuras, para dotarlos de una materia espiritual. Sus cuerpos físicos eran como frascos del más fino y misterioso perfume hecho de simples elementos traídos de la naturaleza. Para tornar posible la apariencia de las cosas y para que ellas existiesen en el lienzo, el pintor recorrió las formas provenientes de su infancia. Con respecto a las formas presentes, ellas debían ser desprovistas de cualquier patrón estético convencional. Iberê evitó siempre la belleza superficial del modelo. El tema debía llegar al lienzo viniendo de su memoria o estar desprovisto de cualquier sentido estético-plástico anterior. Para ello se valió de los elementos de pasaje, que transitaron en su memoria, como el Carrete, las bicicletas y las locomotoras.

Notamos que la temática del pintor proviene, principalmente, del pasado del artista. Sin embargo, cuando pintó modelos presentes, estos no tenían ningún atractivo visual, es decir, eran temas simples, pobres y precarios. Iberê, a través de la pintura atribuía un tiempo arcaico a sus modelos. En el lienzo ellos parecían pertenecer a una época que, a pesar de ser indescifrable, nos remitían al pasado. Sus figuras eran maduras, experimentadas y sufridas, venidas de un tiempo inmemorial. Iberê transformó un pequeño pedazo de palo, en un monumento, una joven modelo en un ser que congrega la humanidad, un muladar, en un turbión, el agua estancada de un río, en un universo viscoso y profundo. Todo esto, como vimos, era hecho con una gran contención formal. Cabe al espectador reflexionar sobre estas imágenes. Iberê ofreció al individuo, a través de sus formas pintadas, la posibilidad de encontrarse consigo mismo a partir de un instante de contemplación que no es inmediato. Su obra pide tiempo y disponibilidad del ser humano que la observa.

Una de las ideas centrales que advertimos en su obra y en su discurso, partiendo de un análisis temporal-psicológico, es la dualidad. Ella se caracteriza por la coexistencia de dos mundos autónomos, dinámicos e interdependientes que transitan entre dos polos en el pintor, son ellos: lo pequeño y lo grande. Ambos mundos, pertenecientes a Iberê, a veces se chocan y a veces se completan. Entre ellos notamos

una oposición, una lucha interna, que persistió en todos los niveles de expresión del artista, tanto cuando utilizaba la palabra como cuando producía pinturas. La obra del pintor fue realizada a partir de la batalla trabada por el pintor con la pintura y con el propio mundo objetivo cargado de subjetividad. Convivieron en el interior de Iberê la existencia de dos realidades distintas, una que comprendió la infancia, y otra en la que se pretendía adulto. Como analizamos, en la infancia, el Carrete perteneció al mundo de los adultos y fue apropiado por los niños. El Carrete adulto fue la memoria, siendo que ésta no fue cronológica, sino autobiográfica. Ella fue presencia espiritual, que se materializó a través de la acción del pintor sobre el lienzo al valerse de la tinta.

Emanaba directamente de su discurso y repercutía en la realización de su obra, una frecuente comparación entre su espacio interior, entendido como su país y su espacio exterior, entendido como Europa. Su país, abarcaba dos contextos, siempre intercalados en sus manifestaciones verbales y en su temática: uno pasado y otro presente. El pasado era denominado Patio o Patria, era el local de donde él extraía, a través de un ejercicio más que visual, emocional, sus modelos que se transformaron en imágenes en el lienzo. La distancia le facilitó la idealización de este lugar guardado en la infancia. El pintor en sus declaraciones, afirmó que su Patio era un local feliz, seguro y protegido. Iberê no lo cambiaría por nada.

El presente, en contrapartida, le desagradaba, era obscuro, tanto en relación al hombre individual, como a la nación. Iberê era pesimista al describir la época actual. Su pesimismo puede ser verificado a lo largo de su existencia, aún cuando era joven. Sin embargo, su discurso se tornó más incisivo y crítico en los últimos años de vida. Creía que el hombre contemporáneo estaba desagregado y era infeliz. Según él, el país estaba condenado. Culpaba la falta de dignidad y ética de los dirigentes, de los políticos y de la propia clase artística. Para él, el arte era un reflejo del país: solamente podía ser pobre en una nación también pobre.

El espacio exterior era visto por él como un espacio ideal o ideal inalcanzable. Su idealización con respecto a la cultura occidental europea, se basaba en

el lecho de que para él, esta cultura comprendía un concepto máximo de realización, principalmente en lo que concierne a las artes plásticas. Europa significaba para el pintor un lugar autosuficiente, donde todo existía, donde todo sucedía. Creía que el Viejo Mundo era el local que le permitió concluir su formación plástica. Según vimos anteriormente, esta experiencia, a pesar de breve (apenas dos años), le dejó marcas profundas. El Ideal inalcanzable se refiere a la imposibilidad del pintor de insertarse en otra sociedad más desarrollada, la europea. A pesar de su admiración por la producción cultural y artística de este continente, no logró vivir fuera de su Patio, producir lejos de su país.

Como se autodefinió el artista a Décio Freitas, podemos concordar que él es "un europeo aguaiepecado"<sup>1</sup>. Afirmó además que sus raíces europeas son condicionadas por la "querência"<sup>2</sup>. Podemos deducir que Iberê pintó como pintó porque rescató para su pintura su experiencia de vida. Alcanzó la universalidad porque nunca salió de los límites de su Patio para construir sus imágenes. Su experiencia en el exterior le auxilió en la búsqueda de un lenguaje contemporáneo que estuvo relacionado a la tradición de la pintura occidental. No le interesó romper definitivamente con nada sino polemizar. Iberê nunca se separó de su Patio y su pintura siguió el camino de la tradición.

Notamos que Iberê procuró definir en su discurso sus posturas sobre cualquier asunto relativo a la vida y el arte de modo absoluto. Necesitaba contraponer a cada afirmación una negación y viceversa. En sus ideas habían raras compatibilidades. Sin embargo, para que una idea existiese, ella debería ser aproximada a otra que fuese contraria a ella. Iberê se caracterizó por su postura radical, sin término medio. Al afirmar que admiraba el arte europeo, decía que no acompañaba la producción artística local; al

---

<sup>1</sup>FREITAS, Décio. O poderoso pintor era um poderoso pensador. *Zero Hora*, Cultura, Porto Alegre, 19 nov. 1994, p.4.

"Aguaiepecado" es una expresión de la lengua indígena local Tupi, y significa un individuo desconocido.

<sup>2</sup>"Querência" es un término muy utilizado en el sur del país para designar un local de residencia o nacimiento de una persona.

menospreciar la fase adulta, idolatraba la infancia. Era un hombre dividido. Era un hombre que construía poco a poco su personaje.

Sólo el pequeño objeto Carrete, ha hecho posible la comunicación de los dos mundos antagónicos de Iberê. Este elemento, además de ser un personaje de la obra del pintor, se confunde con el propia "persona" Iberê Camargo. El conjunto de los Carretes viene a abarcar respectivamente el pasado (memoria) y el presente (pintura) o aún, lo figurativo y lo abstracto. Constatamos en el desarrollo del trabajo del pintor, que podemos atribuirle al Carrete cuatro significados básicos. El primero comprende la historia próxima de Iberê. Historia ésta que es afectiva, está relacionada a la madre y es geográfica, está vinculada a la tierra. El Carrete perteneció al mundo materno y ocupó un espacio especial en el Patio de su niñez. Además de estar relacionado al mundo del trabajo, refleja la vivencia del pintor de una ciudad del interior. En el lienzo él es fruto de su experiencia existencial. El Carrete está profundamente identificado con la naturaleza emocional, representada en los recuerdos maternos que guardó y con la naturaleza física de los seres y cosas que lo rodean. En la visión de Iberê, el mundo infantil que contuvo los Carretes era sincronizado, feliz y esencial. El mundo del pintor adulto cuando pintaba su Carrete, estaba, como vimos, cargado de dolor.

La segunda idea que persiste a lo largo del trabajo es que el Carrete, propició a Iberê, su pasaje de un artista expresionista a un artista constructivista. Su exacerbación expresionista, visible en los primeros paisajes, dio lugar a su proyecto de cuño más racional, más dirigido. El descubrimiento del Carrete no fue obra del azar, aunque la casualidad, de cierto modo haya anticipado el encuentro de Iberê con estos objetos. El empleo de los mismos sobrepasó la necesidad del artista de encontrar un tema original. Había en Iberê una intención consciente en el acto de incorporar viejas formas. Él se proponía hacer una obra tan grandiosa como la de los maestros de pintura. Para ello, necesitaba encontrar un buen tema para ser agregado a su estudio

pictórico en curso. Afirmó él: "Intencionalmente empleé viejos símbolos como la creación del hombre de Miguel Ángel.<sup>3</sup>"

La tercera misión que podemos atribuirle al Carrete a lo largo de nuestro análisis es la de haber rescatado la infancia del pintor, además de haber reafirmado su condición primera de juguete. Iberê quería señalar con su pintura, a través de una obra adulta y madura, que la infancia es el espacio privilegiado del individuo. Para él: "La infancia es fundamental en la vida de cualquier persona y para el artista no es diferente"<sup>4</sup>. La fase de los Carretes fue la más elaborada del artista. En ella alcanzó una multiplicidad de formas, la madurez cromática y la ruptura del espacio pictórico. En este momento, tanto la figura como el fondo se emanciparon del lienzo. Podríamos considerar, hasta el momento, que la fase de los Carretes ha sido su proyecto más ambicioso y el que ocupó más tiempo de su vida. También es importante su última fase figurativa, que va de los años 80 hasta su muerte. La crítica especializada aún no ha podido realizar un análisis profundo de la misma, debido a su proximidad cronológica.

Al mismo tiempo que su fase de los Carretes puede despertar en el espectador una vuelta al pasado, lo invita a desvendar un tiempo de juegos, de jugar y de construir batallas o castillos, perteneciente a cada ser humano. Este tiempo de la niñez, en la obra de Iberê, nada tiene de superficial. Es profundo y nos lleva a otra dimensión. El pintor nos reveló a través de sus Carretes contorcionados, fragmentados, transmutados, un mundo dramático, pesimista y, muchas veces, sombrío. Aproximó la infancia, fase más plena de la vida, a la muerte. Su tarea pictórica comprendía el arte como: "una tentativa vana de vencer la muerte. Una constante búsqueda de la eternidad".<sup>5</sup> Para él, la gente estaba siempre buscando su pasado. Afirmó a Maria Lucia Fróes: "a nadie le gusta cambiar"<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup>Declaración escrita por el artista en Porto Alegre, en 1993, por ocasión del panel pintado para la Rede Brasil Sul de Comunicações, RBS, en Porto Alegre, sobre el Holocausto.

<sup>4</sup> FONTANIVE, Lucia. O artista em seu labirinto. *Veja*. Veja no Rio Grande do Sul, São Paulo, Abril, nº 23, n.13, 1990, p. 4.

<sup>5</sup>LAGNADO, Lisette. Iberê Camargo diz que só pinta a tragédia porque a vida dói". *Folha de São Paulo*. *Ilustrada*, 23 ago. 1990. p.1.

<sup>6</sup>FRÓES, Maria Lúcia. Iberê Camargo: A arte como um ato de liberdade e de coragem. *Zero Hora*. Segundo Caderno. Porto Alegre, 5 mar. 1986, p.1.

Una vez más encontramos la contradicción como fuerza propulsora de su producción pictórica. Al pintar la infancia en el lienzo, nos reveló la faceta triste y perpleja de la vida, donde los Carretes fueron lanzados a su suerte, en las más insólitas combinaciones y tonos cromáticos. Su obra, al vincularse con lo anecdótico, alcanza la pura subjetividad del pintor; al evocar el tiempo, nos revela un lirismo duro, marcado por el drama existencial del pintor. Podríamos decir que ella es bucólica. Fueron los ojos de un pintor dramático y sombrío quienes transpusieron los Carretes al lienzo. Estos objetos aparecen tristes, no porque su infancia haya sido triste, sino porque su vida presente era triste. En el momento que pinta él es un artista melancólico y amargado con el tiempo presente. Él perdió la infancia que buscó a toda costa traer al lienzo y sentía el mundo de modo negativo y pesimista. El tono egocéntrico de su narrativa puede ser reconocido también en el lienzo. Pocas veces habló de la infancia de otros niños. Ella estuvo circunscrita a su universo particular: al "YO" y a pocos amigos. Es oportuno recordar que su niñez, mucho más que real, fue épica, llena de personajes de batalla, del campo, de grandes espacios. Ella perteneció a la fantasía de un niño pequeño, frente a un mundo grandioso y desconocido.

El cuarto atributo del Carrete es ser una estructura formal que representa la propia síntesis pictórica. El Carrete es la línea divisoria de las aguas de Iberê. Pocas veces en la historia del arte brasileño ha sido tan importante reconocer una forma en la obra abstracta como en el caso de este elemento. Los Carretes no fueron utilizados sólo como tema en la obra del pintor, fueron vehículos de su abstracción. Son los voceros de la infancia de Iberê y al haber sido fijados en el lienzo, pasaron a pertenecer a la imaginación de la colectividad. Son formas matrices que, aunque estén sin hilo, están cargadas con nuestros sentimientos, con nuestra eterna ilusión con respecto al juguete miniatura. No importa si muchos de nosotros perdimos este modelo, pero es realmente compensador poder encontrar de algún modo, sea a través de la pintura, de la poesía o del ejercicio de la memoria, nuestro juguete, nuestra estructura estable. A medida que estas formas de Iberê vienen deshaciéndose en el lienzo, van recobrando cada vez más

la idea de Carretes. Podemos decir, en este caso, que el Carrete posee un carácter reversible. Con cada Carrete abstracto se relaciona uno figurativo y en cada Carrete figurativo podemos visualizar uno abstracto. Cada imagen sedimentada en el lienzo por el pintor corresponde, para nosotros, a una forma retenida en el pasado, a una forma a ser imaginada.

Podemos concluir, aunque el pintor haya negado esta afirmación, que la idea de ambivalencia y de ambigüedad es percibida en la propia pintura de Iberê, pues su obra es de difícil comprensión. Cuando se le interrogó sobre este asunto afirmó: "Detesto la ambigüedad. Tengo verdadera obsesión por la perfección y por la nitidez"<sup>7</sup>. Es cierto que él siempre buscó una forma preexistente. Su ambigüedad se caracterizó no por una idea vaga e inconsciente de lo que deseaba pintar, sino por un resultado formal que posibilitaba diferentes lecturas, que encierraban distintas versiones. Perdemos algunos arquetipos frente al primer impacto de sus cuadros. Pero antes de evocar el caos, sus lienzos permiten que poco a poco volvamos a entrar en contacto con nuestro mundo interior. Podríamos comparar la obra de Iberê con un choque. Nos perdemos en la primera mirada sobre el lienzo, y al reflexionar sobre las imágenes allí transpuestas, transformamos nuestra percepción visual. La materialidad de la tinta y el modo en que es empastada nos permite observar un campo visual y táctil. Nos seduce porque se parece a algo vivo y palpitante. Según especialistas, serían necesarios cien años para que sus lienzos, hechos con varias capas espesas de tinta, se secasen.

Otro tema pertinente a su obra es que ella nos remite a una situación existencial experimentada en nuestro país. Notamos en Brasil una división, una fractura social (verdadero "apartheid social") en el contexto nacional de modo permanente. Esta fractura se caracteriza por cierta discrepancia entre la realidad y la fantasía, entre la pobreza y la riqueza, entre la cultura y la alienación. Esta ambigüedad fue asimilada en las diferentes esferas del conocimiento y de la producción, así como en el área artística cultural del país. La obra de Iberê, a pesar de identificarse con un universo particular,

---

<sup>7</sup>O sonho e o compulsivo na volta de Iberê. *Estado de São Paulo*. São Paulo. 6 ene. 1991, p.2. 1

experimentado por el artista, refleja una condición regional y social. Muestra la complejidad de un individuo en un territorio que siempre convivió con la dualidad. Sin embargo, su obra busca aclarar al individuo, busca ayudarlo a enfrentar el mundo espiritual, a través de la potencialidad de la materia. Su obra es religiosa, su autor es agnóstico. Su pintura, aunque de ficción, muestra la faceta de un país en el cual la realidad está por ser implantada. En él la vida es precaria, porque la economía, la política, la educación y la salud pública, son inestables, están sujetas a cambios continuos y, muchas veces, absurdos.

La cultura en Brasil, de un modo general, es fruto de una visión de mundo dilacerada. Ella se caracteriza por una cultura occidental con contribución india y negra. Iberê no se identificó con el mestizaje cultural, su pintura está alejada del arte popular, su lazo es Europa. Iberê era un pintor contradictorio de un país contradictorio. Salió de su patio, su tierra porque era demasiado pequeña, volvió a ella casi cuarenta años después. Según él, porque no soportaba vivir lejos y porque la ciudad grande, en el caso de Río de Janeiro, era muy violenta. Así como esa ciudad de la cual se marchó, fue él, en algunos momentos, un hombre de temperamento difícil, amargado, que buscó el destierro en el interior de sí mismo. Fue también un amigo fiel, <sup>8</sup>cariñoso y dedicado. Intentando justificar su imagen de respondón y rebelde, en entrevista a Décio Freitas afirmó: "Apenas no me deixo domesticar. No soy un animal doméstico"<sup>9</sup>.

Iberê era un artista recluso y apartado de la sociedad, principalmente cuando realizaba sus pinturas. Pero su aislamiento no fue permanente. Como vimos en diferentes momentos de su vida, definió su postura, luchó por causas intrínsecas a las artes y otras de carácter humanitario o político. Muchas veces criticó la cultura oficial, otras, buscó el reconocimiento oficial. Cuando recibió el título de Honoris Causa, de la "Universidade Federal de Santa Maria", se sintió profundamente halagado. Contaba él

---

<sup>8</sup>A autora a constatado durante la realización de este trabajo, a través de varias declaraciones, la gran estima que gozaba el artista plástico. Sus amigos y colaboradores se refieren al pintor con respecto y nostalgia. Estas declaraciones, niegan por lo tanto, el propio "personaje social" que el pintor construyó a lo largo de su trayectoria profesional.

<sup>9</sup>FREITAS, Décio. O poderoso pintor era um poderoso pensador. *Zero Hora*, Cultura, Porto Alegre, 19 nov. 1994, p.4.

que "hasta parecía que estaban recibiendo (los habitantes de Santa Maria) a un político o a alguien importante. Imagínate que los obreros de una fábrica dejaron de trabajar. Una pancarta decía que habían paralizado sus actividades para recibir al artista".<sup>10</sup>

Innumerables veces consideró que no se le hacía justicia, pues no se le brindaba el apoyo del cual se reconocía supuesto merecedor, debido a la importancia que alcanzó su obra. Nunca se negó a recibir los homenajes y los honores. Quería ser reconocido en vida como un artista talentoso. Quería ver su obra y sus ideas propagadas mientras vivía. Llegó a declarar a Maria Lúcia Fróes, en tono de broma: "Cada vez que abro un periódico y no hablan de mí lo mando devolver al estanco alegando que le faltan algunas páginas".<sup>11</sup>

Iberê reivindicaba no sólo el reconocimiento de su obra, consciente de la grandiosidad de la misma, sino que también se manifestaba contra la falta de apoyo de las instituciones culturales, de los museos y de la propia administración pública. Le dolía no haber tenido mayor reconocimiento y protección del poder público con respecto a un patrimonio que estaba dejando a sus coterráneos. Situación ésta común, si consideramos que se trata de un país que no protege su producción cultural. Las manifestaciones culturales, con excepción del carnaval y del fútbol, poco destaque reciben de los canales competentes.

Iberê Camargo realizó una obra en una dimensión tan grandiosa que nuestro país, hasta el momento, no pudo acogerla en su totalidad. A pesar de las dificultades que encontró, debido a su origen humilde y a la situación social brasileña, el pintor logró una posición de destaque en el escenario nacional de las artes plásticas. Su trabajo, sin embargo, no alcanzó, hasta el momento, una merecida difusión en Brasil y en el exterior. Sus obras son poco vendidas, a pesar de ser uno de los artistas más cotizados en el mercado de arte del país. Porque sus lienzos alcanzan grandes dimensiones y por lo precario de la museología existente, Brasil no tuvo aún las condiciones ideales de promover la obra del pintor. Su pintura, además de obtener

---

<sup>10</sup>Iberê Camargo: o Brasil não sabe que existe. *A razão*. Santa Maria. 24 dic. 1986.

<sup>11</sup>obra citada.

unanimidad de la crítica, auxilió la aceptación y propaganda del arte en el país, sin distinción de estilo. Iberê realizó un arte excepcional que vino ampliando su reconocimiento gradualmente.

Fruto de una lucha del artista con la materia, su obra sirve al deleite espiritual. Podríamos reafirmar que la pintura de Iberê surge a partir de las contradicciones del pintor y alcanza un resultado de extraordinaria calidad estética. Iberê buscó realizar la buena pintura, aquella aliada a la tradición, a través de la lucha titánica y heroica de sacar de la materia todo su contenido immaculado. Su obra, adquirió una dimensión religiosa por la búsqueda desesperada del pintor, realizada en el interior de su oficio, de superar la materia y así entender la vida, fuese ella terrena o espiritual.

## **ABRIR Bibliografía**

